yeni sinema

sinema dergisi • sayı/13 • aralık 1967 • 4 lira

MARIO VERDONE : YENİGERÇEKÇİLİK

DİYALEKTİK BİR SİNEMAYA DOĞRU

ANARŞİST SİNEMA

MURIEL

yeni sinema 13

sinema dergisi • sayı/13 • aralık 1967 • 4 lira

Yıl 2 Sayı 13 Aralık 1967

içindekiler

yeni sinema — sinematek'in organı olarak ayda bir yayınlanır sinema dergisi. sahibi: sinematek adına şakir eczacıbaşı yazı işleri sorumlu müdürü: hüseyin hacıbaşıoğlu - teknik sekreter: jak şalom - yazı kurulu: onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, jak şalom - kapak: sungu çapan - dergide yayımlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi saat 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir - yönetim yeri: mis sokak, 12 şerif han, kat 3, beyoğlu / istanbul tel: 49 87 43 - ankara temsilcisi: erdal öz ankara bürosu: meşrutiyet caddesi, altın han 20-22, ankara - her çeşit yazışma: p.k. 307 beyoğlu / istanbul ilân tarifesi / arka kapak içi: tam sayfa 1000 TL., yarım sayfa 600 TL. sayısı dört, yıllığı kırksekiz liradır - dizgi: alfabe matbaası - baskı fono matbaası 27 70 14 baskı tarihi: 26 kasım 1967

georges sadoul öldü



(Fotoğraf : Ara Güler)

Sadoul'un yapıtını sinemayla yakından ya da uzaktan olsun, ilgilenen herkes tanır. «Genel Sinema Tarihi» bir anıt; «Dünya Sinema Tarihi» bir başucu kitabı; «Sinemacılar Sözlüğü» ve «Film Sözlüğü» birer tükenmeyen bilgi hazinesi: 16 dile çevrilen «Charlot» su, «Altına Hücum» un yaratıcısına yapılabilecek en büyük saygı gösterisi idi.

Eleştirisel yazıları, — özellikle Les Lettres Françaises'de çıkanları — yazarlarının derin bilgisini ve bunları yaratmak için harcadığı çabaları yansıtırlardı.

Nezaketi ve iyiliğiyle hemen karşılaşmak için Sadoul'la tanışmak yeterli idi. Ama ancak yazdıklarını okumakla, insan, zevkinin emniyet veren sağlamlığını, zekâsının enginliğini anlayabilirdi. 1904'te Nancy'de doğan Sadoul en genç yaşlarından başlayarak gerçeküstücülük serüvenini bütün yanlarıyla yaşamıştı (Anılarını yazmış olsaydı bizlere bu konuda söyleyeceği şeyler çoktu herhalde). Toplumcu düşüncelerinin yukarıdaki niteliğiyle çeliştiğini kabul ederdi. Siyasal düşünceleri yüzünden bazı değerlendirmelerinde yanlışlıklar yapmış olduğunu saklamazdı. Ama bu yanlışlıklar, uzun yıllar süregelen bir mesleğin perspektifi içinde, küçük bir yer bile tutmazdı.

Herkesin kabul ettiği gerçek, kendilerinkine en aykırı düşüncelere sahip yönetmenlerin bile büyük filmlerini, tutkuyla savunduğudur. Duyarlı Renoir, hristiyan Bresson, mistik Bergman hakkında yazdıkları anısındığında bunlar hemen göze çarpmaktadır.

Yazıları ve öğretimiyle Fransa'da ve yabancı ülkelerdeki etkisi büyük olmuştur.



Moskova'da, Kremlin'in kongre sarayında, Montréal'de Star sinemasında, Pesaro opera binasında film gösterisi başlamak üzere. Herkes yerlerini almış. Bütün yerler dolu, kendi yeri dışında. Mutlaka bir başka yerdedir şimdi. İşi çıkmıştır. Şu anda Moğolistan'dan gelen bir heyet Boris Barnett'in senaryolarını nasıl yazdığını öğreniyorlardır ya da Şili'den gelen genç sinemacılar Renoir'ın sesli filmlerini nasıl çektiğini soruyorlardır ondan. İki kadın arasıra başlarını geriye çevirerek bakıyorlar, geldi mi diye. Karısı Ruta ile kızı Yvonne Baby. İster Hartum, ister Tiblis, Buenos Aires, Edimbourg'da olsun sözü yasa sözü gibi dinlenen bir kişi. Kitapları daha çok insan tarafından okunsun diye parçalara ayrılan kişi. Ve bu arada sinema salonunda film başladı bile. İki kadın sakinleştiler biraz, perdedeki görüntülere bakarken. Çünkü biliyorlar ki bekledikleri insan birşey kaybetmiyor filmi görmemekle. Bugün ilk gösterisi yapılmakta olan filmi nasılsa birkaç ay önce iki uçak yolculuğu arasında birkaç kere seyretmişti. Çoğu zaman genç sinemacı filmini onun yardımları sayesinde gerçekleştirmişti. Salonda hâlâ bekliyorlar onu. Şu anda kimbilir hangi başkentte, ülkenin bütün sessiz filmlerini seyrediyordur. Daha kolay bir şekilde işini halledebilirdi belki. Ama istemedi. Şimdi sinema salonunda, karısıyla kızını arıyor. Aralarına oturmak için.

Artık koltuğu boş Georges Sadoul'un. 63 yıllık yaşam'ı, arkasında 15'ten fazla kitap, 5 ciltlik bir «Genel Sinema Tarihi», I.D.H.E.C.'te sinema tarihi öğretmenliği, sinema ve edebiyat dergilerinde yazarlık, «Seine Irmağı Paris'e Rastladı» filminin senaryo yazarlığını bırakarak söndü. Koltuğu boş Georges Sadoul'un, yeri dolu.

daha iyiye doğru

Sevgili Okurlarımız,

Elinizdeki sayı, ikinci cilde girerken derginizin biçim ve içerik bakımından daha doyurucu nitelikler taşıması için gerçekleştirmeye çalıştığımız çabalarımızın bazılarını yansıtıyor. Kapak yüzeyinde fotografın kapladığı alanın büyümesi ve başlık yazısının değişmesi gibi biçimsel değişiklikler yanında içerik yönünden de bazı yenilikler bu ve önümüzdeki sayıdan başlayarak kendini gösterecek. Her ay sinemalarda gösterilen filmlerin yanında Sinematek gösterilerinde yer alan filmleri daha geniş bir biçimde inceleyebilmek için film eleştirmelerine ayrılan sayfaların arttırılışı ile birlikte yurdumuzda gün geçtikçe sayıları büyüyen sinema kulüp ve derneklerinin çalışmalarına yardımcı olabilmek amacıyla bir «Sinema Kulüpleri» sayfası açılmıştır. Bu sayfa bizzat kendi kalemlerinden bu kuruluşların çalışmalarını, karşılaştıkları güçlükleri, birbirleri ile olan ilişkilerini siz okurlarımıza yansıtmaya çalışacak. Günlük haber organlarının sayfalarındn gün geçtikçe silinmeye yüz tutan sinema köşelerinin eksikliğini biraz olsun giderebilmek için «haberler»e ayrılan sayfalar da önümüzdeki sayılarda arttırılmış olacak.

Bu sayının yazıları içinde en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz Noel Burch'ün, arkadaşımız İbrahim Denker tarafından türkçe'ye çevrilen «Diyalektik bir sinemaya doğru» başlığını taşıyan yazı dizisidir. Burch bu yazı dizisinde temel kavramlardan hareketle en karmaşık sorunlara varıncaya dek sinemayı çeşitli yönlerden inceleyecek.

Çok önemli bir yazı, dünya çapında sinema yazarı ve tarihçisi, Prof. Mario Verdone ile arkadaşımız Engin Ayçe ve Üstün Barışta'nın gerçekleştirdikleri ve ses kayıtlarından çevrilen söyleşidir kanımızca. İçinde bulunduğumuz ayda yapılacak «İtalyan Yenigerçekçilik sonrası» toplu gösterisi ile ilgili olarak bu akımın bütün yanlarıyla ele alınışını yansıtan söyleşinin ikinci yarısında Prof. Verdone'nin sinemamız hakkındaki düşüncelerini okuyacaksınız.

Geçen sayımızda birinci bölümü yayımlanan Alan Lovell'in «Anarşist Sinema» adlı kitapçığının Bunuel'i inceleyen ikinci bölümü de bu sayımızda yer alan yazılar arasında.

Türk Sinemasının belli bir dönemindeki yerlerini göz önüne alarak «1935 1945 Türk Filmleri» toplu gösterisi dolayısıyla Muhsin Ertuğrul, Baha Gelenbevi ve Faruk Kenç konusundaki yazılardan sonra sürekli sütunlarımız, daima, bir öncekine göre daha doyurucu olmasına çalıştığımız sayılarımızdan birinin içeriğini tamamlıyorlar

haberler

doniol valcroze

— İsveç'te **Le Viol / İğfal**'ı çekmekte olan Jacques Doniol Valcroze'un bundan sonraki filmi «**Nina**» olacak. Film, intihar etmek üzere kendisini Seine ırmağına atan bir genç kızın, yine intihar etmek üzere olan bir genç tarafından kurtarılmasını, umutsuz gençlerin karşılıklı olarak birbirlerine destek olmalarını ve herbirinin bir milyarderle evlenmelerini sağlayacak bir ortaklık kurmalarını anlatacak. Bir vodvil havasında çekilecek filmin başoyuncusu Anna Karina. Karşısında kimin oynayacağı henüz belli değil.

chabrol...

— Claude Chabrol son filmini piyasaya çıkardı: **La Route de Corinthe / Korent Yolu.** Başlıca oyuncular Jean Seberg, Maurice Ronet, Christian Marquand, Michel Bouquet. Film bir yönüyle geçen yıl Sinematek'te gösterilen Marie Chantal contre le Dr. Kha'ya benziyor. Bu casusluk serüveninde Jean Seberg kocasını öldürmekle itham edilen bir genç kadını canlandırıyor. Kocası, aslında Yunanistan'daki Nato radarlarında sık sık cereyan eden anlaşılmaz olayları açıklamaya çalışan bir ajan. Seberg üç gün içinde, onun görevini yüklenerek casusları bulacaktır. Film bütünüyle Yunanistan'da çekilmiştir.



OVERGREPPET / İĞFAL / J. DONIOL - VALCROZE / BİBİ ANDERSSON, BRUNO CREMER

bresson...

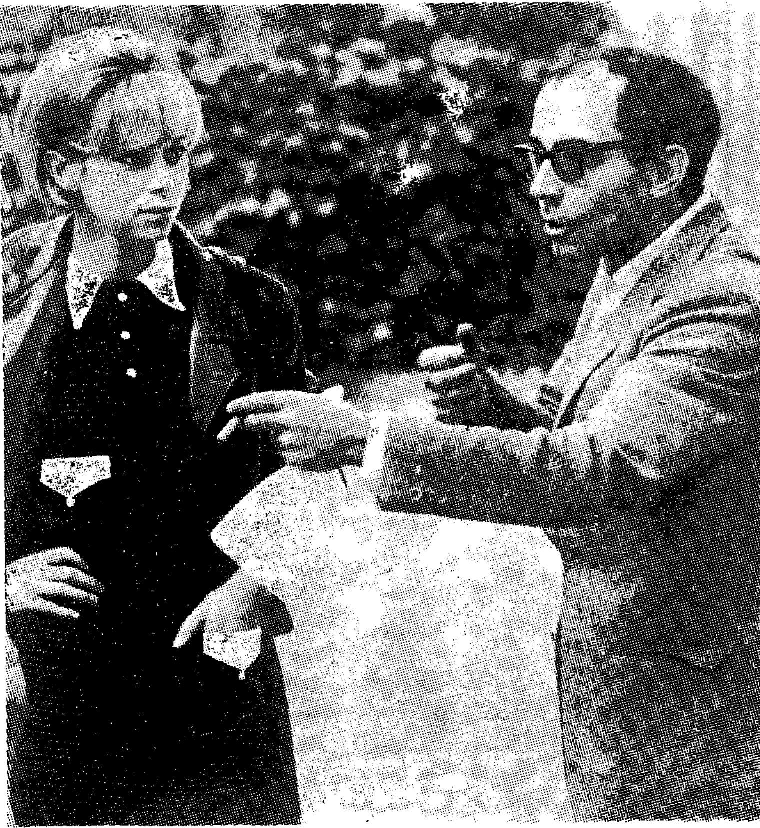
— Bir süre sinemadan uzak kalan Robert Bresson, Au Hasard Balthazar ve Mouchette'in kazandıkları büyük başarılardan sonra peşpeşe film çevirecek. Şimdi de Dostoyevski'den uyarladığı «**Tatlı Kadın**»ı çevirmeyi düşünüyor. Ancak olay Paris'te ve günümüzde geçecek (Boulogne Korusu Hanımları'nda da aynı şeyi yaparak Diderot'nun Jacques le Fataliste'inden bir bölümü günümüze aktarmıştı) Film yalnızca iki başoyuncu bulunduracak kendinde: Koca ve karısı. Başlıca tema: Yalnızlık ve iletişme imkânsızlığı.

astruc...

— Alexandre Astruc'un sonraki filmi bir Yugoslav yazarın, A. Selimovic'in senaryosundan gerçekleşecek. Uyarlama ve konuşmalar Jan Courtelin'in. Filmin adı «**Tonerre sur l'Adriatique / Adriyatik üzerinde gökgürültüsü**». Konu. İkinci dünya savaşının başında Almanların saldırısına uğramış bir destroyerdeki iki subayın aralarındaki anlaşmazlık. Biri teslim olmak, diğeri gemiyi batırmak istemektedirler. Sonunda ikisi de kahramanca ölürler. İki subaydan birini Pierre Brice canlandırıyor.

godard...

— Jean-Luc Godard'ın son filmi **Week-end**'in çekimi devam ediyor. Mireille Darc ve Jean Yanne, iki genç otomobilcinin bir hafta-sonu için taşraya gitmelerini konu alan filmin oyuncuları. «Bir çekim yerinde hiç bu denli uslu olmamıştım» diyor Mireille Darc «Jean-Luc beni son derece sıkılgan yapıyor. Halbuki nazik, ve sesini hiçbir zaman yükseltmeyen bir kişi.



WEEK-END / J. LUC GODARD / MIREILLE DARC VE J. L. G. FİLMİN ÇEKİMİNDE

Ne olduğunu gerçekten bilmiyorum. Saygı olacak herhalde..» Çekim yerinde bulunma ayrıcalığına sahip bulunan birkaç kişi, 100'den fazla otomobilin, ikiyüz'den fazla figüran'ın ve 10'a yakın kömür haline gelmiş araba enkazının birbirine geçmiş olduğu bir sahne ile karşılaştılar. Bu sahneyi çekerken Godard aynı zamanda sinema tarihinin en uzun kaydırmasını da yarattı: 300 metre. Jean-Pierre Léaud da oynuyor filmde. Onu büyük bir çayırın ortasına yerleştirilmiş bir telefon kabinesi içinde kendi bestesi olan bir şarkıyı söylerken göreceğiz. Jean-Pierre Kafon, Fontainebleau korusunda Mireille Marc'la Jean Yanne'a saldıran bir gerillacı rolünde.

roullet...

— Le Mur / Duvar'ın yaratıcısı Serge Roullet «**Benito Cereno**»yu çeviriyor. Film 1799 da bir yelkenlideki kölelerin başkaldırmasını anlatacak. Konu Herman Melville'in bir hikâyesinden alınma. Bir İspanyol gemisi Kap burnunu dolaşarak Peru'ya köle götürmektedir. Bunlar başkaldırırlar, sonra bütün beyazları öldürürler. Aralarında kaptanın da bulunduğu yedi kişiyi kendilerini Senegal'e geri götürmeleri için sağ bırakırlar. Fırtınalar atlatan gemi, su ikmali yapmak üzere bir adaya demirler. Gemi güç durumdadır. Bir Amerikan gemisi bunu görür, yardıma gelir. Amerikalı kaptan önce gemideki durumda bir anormallik görmez. Gittikçe kuşkuları artar Bununla beraber, gemi mürettebatının doğal nedenlerle kaybolmuş olduklarına inandırılır. Köleler uysal dururlar, kaptan başeğmek zorunda kalır. Amerikalı kaptan sonunda durumu anlar, kanlı bir çarpışma sonunda gemiyi ele geçirir. Peru'ya vardıklarında başkaldırmanın elebaşısı idama yargılanır. Amerikalı armağan olarak kurtardığı gemiyi ister. İspanyol kaptan Benito Cereno, hastahaneye kaldırılır Elebaşı gibi o da ölecektir. Film Adriyatik kıyılarında çekilecek. Oyuncular, İspanyol, Amerikalı ve Senegalli. Film Fransızca ve İngilizce olmak üzere iki dilde çekilecek. Roullet neden bu konuyu seçtiği sorusuna «bu film benim için ikinci bir pancurdur. Duvar'da girişim'in nereye değin uzanabileceği söz konusuydu. Burada oyun kuruludur artık. Köleliğe sürüklenen zenciler için tek yol başkaldırmadır. Bu, başka hiçbir düşüncenin saptıramayacağı ölümüne bir savaştır.»

cayatte / brel..

— Jacques Brel, André Cayatte yönetiminde çevirdiği **Les Risques du Métier / Mesleğin rizikosu**'nu bitirdi. Oyun arkadaşları Emmanuelle Riva, Jacques Harden, Christine Fabrega, Nadine Alari, Delphine Desyeux. Küçük bir Normandiya kentinde öğretmenlik yapan J. Doucet, garajcının kızı tarafından onu iğfal etmekle suçlanır. Belediye başkanı tereddüttedir çünkü Doucet ile karısı uzun yıllar namusları ile tanınmışlardır. Kızın babası mahkemeye başvurur. İki müfettiş gelerek kızın arkadaşlarından birinin Doucet'nin metresi olduğunu öğrenirler. Öğretmen bu suçlamayı da reddederken bir üçüncüsü çıkagelir. Bir başka kız da Doucet'nin kendisiyle ilgilendiğini söyler. Öğretmen tutuklanır. Karısı tek başına soruşturmayı sürdürür Yavaş yavaş çelişmeler açığa çıkar. Kızlardan biri âşığının bir işçi olduğunu itiraf eder Diğeri yalanını kabul eder Üçüncü kızın iğfal'ı konusunda da küçük bir ayrıntı öğretmenin suçsuzluğunu ortaya koyar Şarkıcılığı bırakıp bu filmle nemaya geçen Brel, bu uğraşını sürdüreceğini açıkladı

fellini..

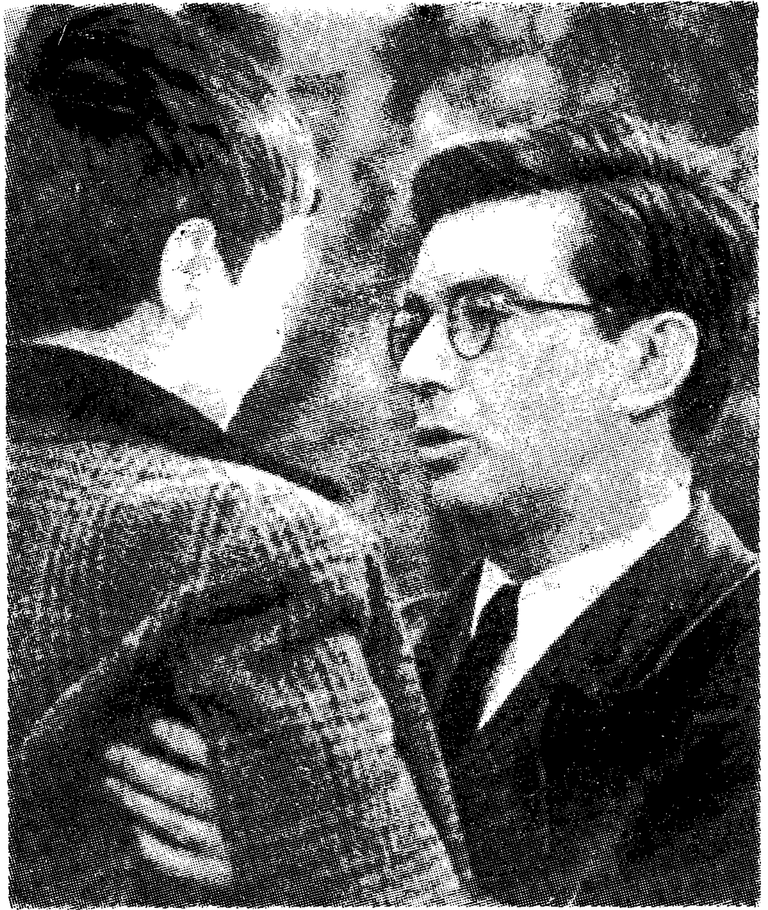
İki buçuk yıllık bir aradan sonra Frederico Fellini, Edgar Allan Poe'dan uyarlanan **Tre passi nel delirio / Sayıklamaya doğru üç adım**'da üç ayrım'dan birini yönetecek. Uzun süredir beklenen **Il Viaggio di G Mastorna / G. Mastorna'nın yolculuğu** bir süre daha bekleyecek anlaşılan. Bunun dışında Fellini **Satyricon** adlı, Petrone'nin eserlerinden yararlanarak hazırladığı bir film çevirmeyi düşünüyor. Antik Roma toplumunu, şenlikleri, çılgınlıkları ile, zamanlarının «vitelloni»leri olabilecek iki serserinin görüş açılarından anlatacak.

pasolini..

— Pier Paolo Pasolini pek yakında **Teorema** adlı filmine başlayacağını açıkladı. Filmin ana konusu «Günümüzün büyük bir sanayicisinin evine İncil'in anlattığı biçimde Tanrısal bir ziyaret» Film Milano'da ya da New York'ta çekilecek. Pasolini bundan sonra Aziz Paulus'un yaşam'ına ait bir film çevireceğini açıkladı.

szabo..

— Son Moskova Film Şenliği'nde büyük ödülü Gerassimov'un «Gazeteci» adlı filmiyle paylaşan İstvan Szabo'nun **Apa/Baba**'sı, babası son savaş sırasında ölen küçük bir çocuğun öyküsünü yansıtıyor. Yalnız kalan çocuğun her hareketini «babam sağ olsaydı buna ne derdi?» düşüncesi yönetiyor. Çocuk umutsuz bir şekilde ölmüş babasının bu anısından kendini kurtarmaya çalışır. Düşünde, babası bir kanlı gerçek olmuştur sanki. Büyük bir hızla anlatılan hikâye, özgün olması ve anlatımı ile ilgi çekiyor.



APA / BABA / ISTVAN SZABO / MİKLOS GABOR

kobayaşi..

Venedik'te Fipresci ödülünü kazanan filmi **Rebellion / Başkaldırma**'da yönetmen Kobayaşi ilk kez Toşiro Mifune'yi bir filminde oynatmış oldu. Kobayaşi'den mükemmel görüntüler ve hareketli kılıç döğüşleri seyretmeye alışmış olanlar bu filmde bütün bunların yanısıra Ibsen'vari öğeler bulmakla şaşırdılar. Film, kişinin kendisine olan sorumluluğu ile üst'üne karşı duymak zorunda olduğu sadakat duygularının çatışması durumunu işliyor.

rouffio..

Son Cannes Şenliği'nin eleştirmeciler haftasında büyük ilgi uyandıran Jacques Rouffio'nun **l'Horizon** adlı filmi yönetmeni, yazarı, bazı teknik kişileri, oyuncularının çoğu arasında, hepsinin katıldıkları bir ortak yapım olarak gerçekleştirilmiş. 38 yaşındaki Rouffio daha önce Delannoy'nın, Franju'nün, Mocky'nin Borderie'nin, Billy Wilder'in yardımcılıklarında bulunmuş. Filmde aynı zamanda birçok ünlü yazar ve eleştirmeci de küçük roller oynuyorlar.

Bir açıklama:

Sayın Tarık Kakınç dergimize bir açıklamada bulunarak 10/11 sayımızda yer alan «bir eleştirme anlayışının açmazı üstüne çeşitlemeler» başlıklı yazıda kaynak olarak alınan ilk yazının kendisi tarafından kaleme alındığını bildirmiştir.

skandinav mektubu

sezer türkay

— İsveç Film Enstitüsü 1966 yılı ödüllerini dağıttı. En büyük ödülü alan **Persona**'dan (556,000 kuron) sonra şu filmler 100,000 kuron'a değin ödüller aldılar:

Sult / Açlık Henning Carlsen), **Har har du ditt liv / İşte Senin Yaşamın** (Jan Troell), **Elvira Madigan** (Bo Widerberg), **Den levande skogen / Yaşayan Orman** (Stig Wesslen), **Livet ar Stenkul / Yaşam Çok Güzeldir** (Jan Halldoff), **Puss och Kram / Sevgiler ve Öpücükler** (Jonas Cornell), **Yngsjömordet / Öldürme** (Arne Mattson).

— İsveç'in yeni ve ilginç yönetmenlerinden Vilgot Sjöman'ın ilk yapıtı «**491**» sansür yüzünden A.B.D. gümrüklerinde beklemekte ve halka gösterilmemektedir. Sjöman'ın 3 sene önce yaptığı bu film şu anda bile Paris'te altı sinemada birden gösterilmekte, kitabı İskandinavya'da çok sayıda satılmaktadır. Bilindiği gibi film, düşmanın 7 kere 7 kez bağışlamayı öğreten Hıristiyan inancını 7 kere 70 kez olarak uygulamaya çalışan bir kişiyi anlatır. Sondaki istenmiyen olay yüzünden bu iyi uğraşı sona erer.

— **Kare John / Bir Aşk Gecesi**'ni yapan Lars M. Lindgren yeni filmini Rio de Janeiro'da Bibi Andersson (Persona), Max Von Sydow (Sasom i en spegel) ve Thommy Berggren (Barnvagnen, Elvira Madigan) ile renkli olarak çekiyor. Senaryosunu kendi yazdığı flimde dört denizcinin başından geçenleri anlatıyor. Adı: **Svarta Palmkronor / Siyah Palmiyeler.**

— **Ormen / Yılan** ile ilgi çeken Hans Abramson'un 2 ci yapıtı Gio Petre'nin baş oyunculuğunu yaptığı renkli korku filmi **Roseanna** İsveç'te gösterilmeğe başladı.

— **Övergreppet / İğfal**'i İsveç'te çekmeye başlayan Jacques D. Valcroze filmi üzerine şunları yazıyor: «Aslında filmin İsveç'te geçmesi önemli değil, başka bir Avrupa kentinde olabilirdi. Gerçek ve düş karışıyor filmde. Bu bakımdan seyirciye büyük iş düşecek. Sinemada konuların açıklığının önemsenmemesi zamanı gelmiştir artık.»

Danimarka'nın en ilgi çeken yönetmenlerinden Palle Kjaerullf Schmidt'in **Der var engang en krig / Bir Zamanlar Bir Savaş Vardı** adlı yapıtı Fransız Televizyonunda gösterildi ve beğenildi. Film 2 ci Dünya Savaşı sırasında bir gencin düşlerle geçen yaşamını anlatıyor. Ayni zamanda, Astrid Henning - Jensen'in **Utro**'su da Paris'te tutuluyor. Jensen bu filmi ile film fonundan bu yılın en büyük ödülünü aldı: 700.000 Danimarka kuronu.



DURAS VE «LA MUSICA»

— Kopenhag Fransız Kültür Merkezi 31 Ekim'de Fransız yazarı Marguerite Duras ile bir gece düzenledi. Bayan Duras, Paul Seban ile birlikte yönettiği ilk filmi «**La Musica**»yı gösterdi ve sonra film hakkındaki soruları cevaplandırdı.

La Musica Duras'nın yönettiği ilk film. Ancak, bilindiği gibi, Duras'nın sinemayla ilgisi çok. Bundan önce **This Angry Age / Pasifik Duvarı, Hiroshima Mon Amour / Hiroşima Sevgilim, Moderato Cantabile, Une aussi longue absence / Bunca Uzun Bir Ayrılık, Nuit noire à Calcutta / Kalküta'da Siyah Gece, Le rideaux blanc / Beyaz Perde, La Voleuse / Hırsız Kız, 10 h. 30 du soir en été / Bir yaz gecesi on buçukta** gibi filmle-



ROSEANNA / HANS ABRAMSON / GIO PETRE, BRAULIO CASTILLO

rin senaryolarını yazmış. İlk filmini çokluk kısa filmlerde çalışan Paul Seban ile yönetmiş. Duras'nın yazarlığı burada ağır basmış. Duras bunu reddetmiyor. «Ben bir sinemacı değilim. Sadece arasıra sinema ile uğraşan bir yazarım.» Yine de Duras'nın sinemaya yatkınlığı özellikle diyaloglarının güzelliği ile belli oluyor. Filmin büyük bir parçası (2ci yarısı) tek bir plânda çekilmiş. Film ayrılan bir çiftin tekrar karşılaşmalarını anlatıyor.



ELVIRA MADIGAN YA DA «AŞK 1889»

— 15 Ekim'de Bo Widerberg'in İsveç adına 1967 Cannes Film Şenliğine katılan yapıtı «Elvira Madigan» ın Danimarka'daki ilk gösterisi yapıldı. Bo Widerberg ile Cannes'da en iyi kadın oyuncu seçilen Pia Degermark da A.B.D. den dönüp gösteride bulundular. Gösteriden sonra basınla yaptığı toplantıda Widerberg şunları söyledi:

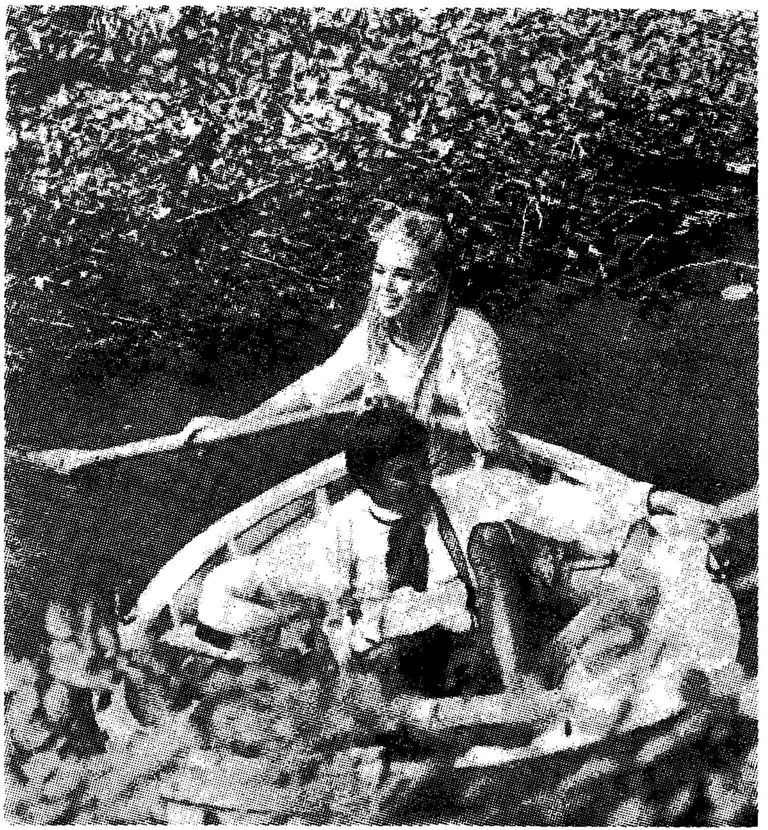
«Bu filmimi savunmaya hakkım var sanıyorum. Bu bir kaçış filmidir. Kişilerin fiziksel sevgiyi elde ederken, insanlarla olan ilişkilerinde ortaya çıkan karşı durmayı anlatır.

«Evet, bu filmimde hemen hiç yardımcı ışık kullanmadım. Ben eskiden beri projektör ışığının çok olarak kullanılmasına karşıyımdır. Renkli filmden önceki çalışmalarımda öğrendiklerimden yararlandım.»

«Elvira Madigan olmuş bir olayın öyküsüdür. Konuyu krallık kitaplığında bir gazetede buldum. Ancak ona pek bağlı kalmadım.

«A.B.D. den yeni geldim. Hollywood'ta yeni bir film üzerinde konuştuk, daha bir anlaşmaya varamadık. Ben de bu konuda yavaş davranıyorum. A.B.D. dünya film yapımının %60 ını kontrol ediyor. Ama bana göre Amerikan parası bugün «çirkin»dir.»

NOT: Bu konuşmadan bir hafta sonra Widerberg'in Paramount için Knut Hamsun'un «**Victoria**»sını yapacağı basına açıklandı.



ELVIRA MADIGAN / BO VIDERBERG / PIA DEGERMARK, THOMMY BERGGREN



— **Karlek 65 / Aşk 65** Widerberg'in 1965 yaptığı ilginç filmlerinden biri. Elvira Madigan bütünüyle bir aşk filmi olması dolayısıyla burada «Karlek 1889» olarak adlandırıldı. Bu film Widerberg'in ilk renkli filmi. Bu bakımdan filmin görüntü yönetmeni ile birlikte büyük bir başarı kazanmışlar. Renkler çok az filmde rastlanır şekilde filmin bir parçası olmuş, özüne, havasına, anlamına büyük katkıda bulunmuş. Danimarkalı bir kız ile ordudan kaçan İsveçli bir subayın delicesine aşklarını Danimarka'nın doğal güzellikleri içinde anlatıyor. Çok sade bir konu, sade bir anlatım. Hafif ve açık renklerle aşk teması için çok iyi bir çevre yaratmış Widerberg. Varda'nın «Le Bonheur»ü ile ortak yönleri var filminin. Pia Degermark başarılı bir oyun verirken Widerbergin bütün filmlerinde oynayan Thommy Berggren de ondan aşağı kalmıyor.



Jerzy Skolimowski Bariera / Engel ile ilk iki filmi, Rysopis ve Walkover'dan şekil yönünden değişik bir deneme ile karşımıza çıkıyor. Film geçen yıl Bergamo film şenliğinde büyük armağanı kazanmış. Devletten yardım almayı «entellektüel» bağımsızlığına uygun bulmayan ve içinde yaşadığı toplumun iki yüzlülüğüne başkaldıran bir üniversite öğrencisinin kendini, kişiliğini aramasını konu olarak almış Skolimowski. Bunu daha çok simgelerle anlatıyor. Kötümser ve «Kinik» bir tutumu var. Ancak daha ikinci filminde (Walkover) bir başyapıt veren bir yönetmen için iyice bir deneme sayılabilir Bariera. Bu kez kendisi oynamıyor. Otobiyografik özellikleri var yapıtının.

italya mektubu

engin ayça

bellocchio...

— Marco Bellocchio, son filmi «**La cina è vicina**»nın (Çin Yakındır) denetlenmek istenmesi karşısında «Venedikte belirttikleri gibi, sosyalistlerin bunu bana pahalıya ödetmek istedikleri açık. Yargıcılar kurulu karışmakta ve gittikçe zorlaşmakta olan duruma son verdı, tabii ki bundan çok memnunum» diyor. Geleceğe ait tasarıları üstüne de: rahat bir durumdayım şimdi, sonuçtan hoşnut değilim, fakat herşeye rağmen rahatım. Geleceğe ait hiçbirşey söyliyemem, bir şey saklamak için değil, hayır, fakat kesin bir düşünce yok şimdilik kafamda. Bir şey kesin, o da taşraya ait temaları artık bırakacağım, İtalya taşrası üstüne film yapmayacağım bir daha.»

mc. laren...

— Ekim ayı başında Romada «Film Studio 70» isimli bir sinema klübü çalışmalarına başladı. İlk gösterimlerini 1942 66 yılları içinde gerçekleştirilmiş Kanada filmlerine ayıran «Film Studio 70» iki hafta boyunca üyelerine ilginç filmler sundu. Bunların arasında en önemlileri hiç kuşkusuz Norman Mc. Laren'e ait yirmiden fazla kısa canlı-resim filmleriydi. «Canlı-resim, hareket eden çizgiler sanatı değil, çizilmiş hareket sanatıdır» diyor Mc. Laren. Çalışmaları iki yönde daha çok gelişmekte: birincisi, alıcıyı kullanmadan elle boş film üzerine çizmek, ikincisi, görünen şekilleri ona uygun bir müzikle eşlemek. 1945 yıllarında, «Pastel metodu» diye adlandırdığı bir çalışmayı deneyerek, geleneksel canlı-resim yoluyla elde edilemeyen sonuçlara vardı. Alıcının karşısına, duvara, bir karton asıyor ve üzerine pastelle, tebeşirle bir resim çiziyor ve bunun fotoğrafını çekiyor, sonra onbeş dakikada bir fotoğraf çekecek şekilde kartonun üzerindeki resmi geliştiriyor, değiştiriyor. Böylece üç hafta boyunca kartonun üzerindeki resmin fotoğrafını çekiyor. Sonunda daima gelişen bir resim elde ediliyor. Mc. Laren bu şekilde Fransız-Kanada şarkıları üzerine bir seri film hazırlamıştır.

Mc. Laren'in son deneyleri, alıcıyı kullanmadan boş film üzerine renkli mürekkeplerle şekiller çizerek canlı-resimler elde etmek yolunda gelişiyor. Vardığı sonuçlar eşsiz. Ayrıca bu hareket halindeki şekillere uygun müziği çalgı araçları kullanarak elde etmeyi denemiyor ve ses kuşağının üzerine mürekkeple çizgi ve geometrik şekiller çizerek bir çeşit sentetik müzik elde ediyor. Gösterilen diğer filmler arasında Don Owen'in «**Nobody waved good bye**», Gilles Groulx'un «**Le chat dans le sac**», Claude Jutranın «**Quebec-Usa**» ve «**Niger 60**», Jacques Godbout'nun «**Pour quelques arpents de neige**» ve «**Rose et Landry**» (Jean Rouch'la beraber)si de vardı.

centro...

— Roma'daki sinema okulu «Centro Sperimentale di cinematografia» yeni ders yılına önemli değişiklik ve yeniliklerle girmeğe hazırlanıyor. Geçen ders yılında eğitim alanında öğrencilerle, okul müdüriyeti arasında çıkan anlaşmazlıklar öğrencilerin okulu ele geçirmeleriyle ve bir ay süre ile autogestion (kendi kendini yönetme) sistemini uygulamalarıyle son bulmuştu.

Bu olay, İtalyan ve uluslararası sinema dünyasının dikkatini en eski sinema okullarından biri olan «C.S.C.»nin üzerine çekmiş, okul idaresini ve Turizm ve Gösteri bakanlığını güç bir duruma düşürmüştü. Sonuç olarak öğrencilerin öğrenim alanında istedikleri değişiklikler bizzat Bakan tarafından kabul edilmişti.

Nitekim yeni ders yılı başlangıcı yaklaşırken, okul müdürü Leonardo Fioravanti bir gazeteciye verdiği demeçte «C.S.C.» de öğrencilerin daha iyi yetişmelerini sağlamak için bazı değişikliklerin yapılmasını istediklerini söylemiş bunların içinde örneğin, haftanın üç gününün daha çok teorik çalışmalara ,iki günün pratik çalışmalara ve bir günün de seminerlere ayrılmasının tasarandığını sözlerine eklemiştir. Ayrıca şu günlerde «Centro»nun yeni tüzüğünün hazırlanmasına çalışılmaktadır.

üstün barışta..

— Üstün Barışta, Cesare Pavese'nin bir öyküsünden gerçekleştirdiği kısa bir filmle Roma «Centro Sperimentale di Cinematografia» daki film yönetmenliği öğrenimini tamamlamıştır. Barışta yakında Türkiye'ye dönerek orada sinema çalışmalarını sürdürecektir.

diyalektik bir sinemaya doğru

noël burch

Cahiers du Cinéma'nın özel izniyle yayımladığımız bu yazı dizisi, günümüzün en ünlü sinema yazarlarından olan Noel Burch'ün aynı dergide yayımlanmakta olan yazılarının, arkadaşımız İbrahim Denker tarafından yapılan çevirisidir. Sinemanın temel kavramlarından başlayarak gittikçe karmaşık yanlarını ele alan Burch'un yazıları, birkaç sayı sürecektir.

Sinemacının olsun, film eleştirmecisinin olsun, kullandıkları sözcükler, sinemayı nasıl düşündüklerini belli eder.

SENARYO

Fransızca'da «découpage technique» (çevirim senaryosu)* ya da kısaca «découpage» denir. Birçok anlamı olan bir sözcük bu. Gündelik yapım uygulamasında «découpage» bir çalışma aracıdır. Senaryonun son aşamasıdır, yönetmenin kâğıda dökmeyi gerekli bulduğu bütün teknik ayrıntıları kapsar, bütün çevirim takımının çalışmayı teknik bakımdan izleyebilmesini, kendi çalışmasını buna göre düzenleyebilmesini sağlar. Daha geniş anlamda (ama, uygulama düzeyinde gene) «découpage» bir eylemi (hikâyeyi) çevirimden önce, oldukça açık ve kesin olarak, «dilimlemeye» dayanır. Ama bu işlem için böyle bir sözcük fransızcada var yalnızca. Tabii Amerikan ya da İtalyan sinemacısının da kesin senaryoya verdiği bir ad (shooting script, copione) var ama, yalnızca bu senaryoyu «yazmak» tan, «hazırlamak» tan söz eder: filmin hazırlanışında öylece bir aşama bu da. Bu yüzden, «découpage» sözcüğünün son anlamı, yalnızca **fransızca'da bulunan bir kavramı** karşılıyor. Burada filmin yazılışının şu ya da bu aşaması, şu ya da bu teknik işlem söz konusu değil artık: bitmiş yapıtın hazırlanması söz konusu doğrudan doğruya. Biçimsel bakımdan, bir film zaman dilimleri ile uzay dilimleri'nin ardarda sıralanmasıdır. Demek oluyor ki «découpage», çevirim sırasında gerçekleşen bir uzay dilimlemesiyle (ya da bir uzayda dilimlemeler dizisiyle) birazı çevirim sırasında tasarlanarak, kurguda tamamlanan bir zaman dilimlemesinin bileşkesi, yöneşmesidir. Bir filmin iç yapısını, ne olması gerektiğini bu dialektik kavrayışla tanımlayabiliriz (giderek inceleyebiliriz). Bu bileşimsel kavrayış özellikle fransızca sayılır. Sözgelimi, Amerikan sinemacısı («teknik» düşünürse, tabii Amerikan eleştirmecisi de) filmi birbirini izleyen iki düzeyde ele alır. Hazırlık (set-up) ve kurgu (cutting). Bu iki işlemin bir tek kavrama dayandığını düşünmemesi, belki bu kavrama ad bulamayışından.

Son 15 yılın en önemli biçimsel gelişmeleri Fransa'da olduysa, bu biraz da bir sözcük yüzünden belki.

[1]

Zaman ve uzay dilimlemelerinin bir tek découpage'da nasıl bir araya geldiğini ele alırken ilk iş, bir yanda iki «yerleştirme» ile (uzay dilimlemesiyle), öte yanda iki «süre» (zaman dilimlemesi) arasında ne gibi bağlar bulunabileceğini saptamak olacak. Belki biraz okul işi gibi gelecektir ama, bizim bildiğimiz şimdiye değin yapılmadı bu saptama... ve, bize göre, yeni ve önemli şeyler getirebilir.

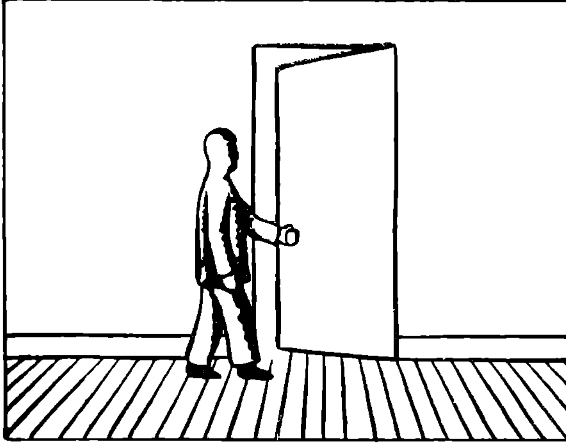
(Yalın «kesme»nin çeşitlemeleri olan) Türlü «noktalama»ları (açılma - kapanma, zincirleme, silinme) bir yana bırakırsak (ileride göreceğimiz bir nedenle, çekim değişmelerine «bağlantı» ((raccord)) değil de «kesme» diyoruz), bir «A» çekimiyle, kurguda hemen sonra gelen «B» çekimi'nin zaman'ı arasında beş türlü ilişki sayabiliriz.

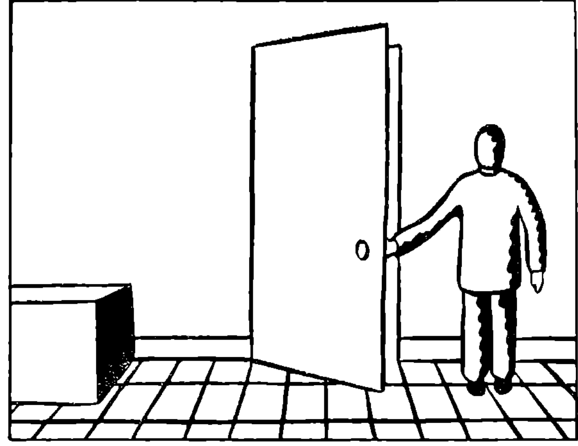
Tamamen kesiksiz olabilirler. Bir bakıma, bu zaman sürekliliğinin en açık örneği, konuşan bir kişinin çekiminden, dinleyenin çekimine geçerken, sözün kesilmeden «dıştan» devam etmesidir. «Açı karşı açı» da olan budur. Bir de «dolaysız bağ-

---

Découpage'ın türkçesi **Çevirim senaryosu** (Nijat Özön, Sinema Terimleri Sözlüğü, TDK). Fransızcasında ise «oyma, oymacılık» anlamları var.. Yazıda da sözü edilen bu anlam özelliği yüzünden, yer yer «découpage», yer yer de «çevirim senaryosu» diyoruz. (Ç.N.)

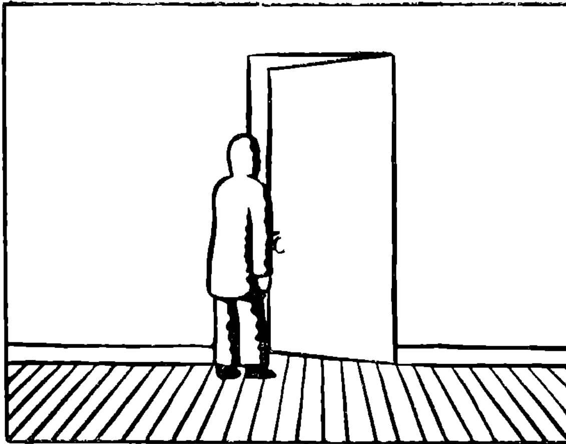
lantı» var (bu deyimleme ileride «uzay» konusuna bağlanıyor). A çekiminde bir adam görürüz, kapıya yaklaşır, elini tokmağa koyar tokmağı çevirir, kapıyı açmaya başlar. B çekiminde ise (B çekimi kapının öbür yanından alınabilir) eylemi öbür çekimin kaldığı yerden alarak, kapının açılışının, adamın kapıdan geçişinin gerçek devamını gösterebilir. (Şekil 1) (Hattâ bu eylemin aynı anda iki alıcı tarafından filme alındığını bile düşünebiliriz.) Böylece bütün eylemi iki ayrı açıdan tamamen sürekli olarak gösteren iki «çekim» elde ederiz (1). Kurguda yalnızca ilkinin sonuyla, ikincinin başını kesersek çekim, filme aldığımız eylem kadar sürekli oluverir.

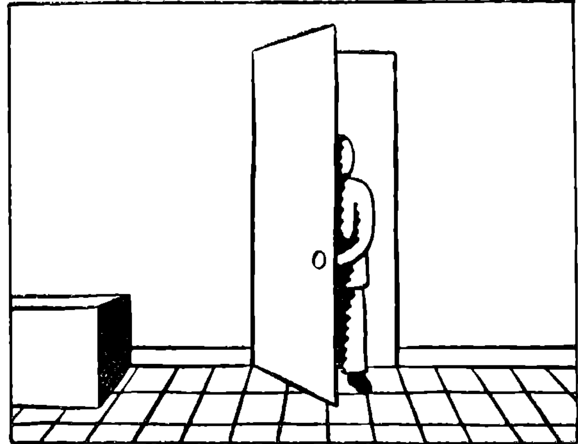




(Şekil 1) Solda A çekiminin son görüntüsü. Sağda B çekiminin ilk görüntüsü

Bir de, bu çekimlerin zaman sürekliliğinde atlama olabilir. **Boşluk, atlama** (ellipse) diyebiliriz buna (2). Deminki, bir kapının iki alıcı (ya da iki kez bir alıcı) tarafından çekilmesi örneğine dönelim: çekimleri bağlarken, eylemin bir kısmını **ortadan kaldırabiliriz.** (A çekiminde adam elini tokmağa kor, tokmağı çevirir, B çekiminde ise kapıyı arkasından kapar. Şekil 2). En akademik sinemada, eylemi sıkıştırmak, gereksiz nesneleri atmak amacıyla en çok kullanılan bir yöntemdir bu: A çekiminde kişilerden biri ayağını merdivenin birinci basamağına koyar. B çekiminde ise 1. ci katın ya da 5. katın - sahanlığına varır... Özellikle kapı örneğinde, bir tek hareketteki atlama'nın çok değişik biçimler alabileceğini belirtmek gerek: çünkü beş altı saniyelik gerçek eyleme karşılık atlamanın süresi saniyenin 1/24 'ünden, birkaç saniyeye kadar uzayabilir. Aynı şekilde, zaman sürekliliği durumunda da çekim değişimi eylemin herhangi bir yerinde gelebilir. Kurgucu, dolaysız bağlantı ya da atlama için bir tek «iyi» yer olduğunu söyler size. Bu demektir ki, çekim değişimi bir tek yerde «hissedilmeyecektir». (3) Olabilir. Ama daha az «akıcı» bir deyiş, daha belirgin bir yapı (structure) ararsanız upuzun bir olanaklar dizisi açılır önünüze.





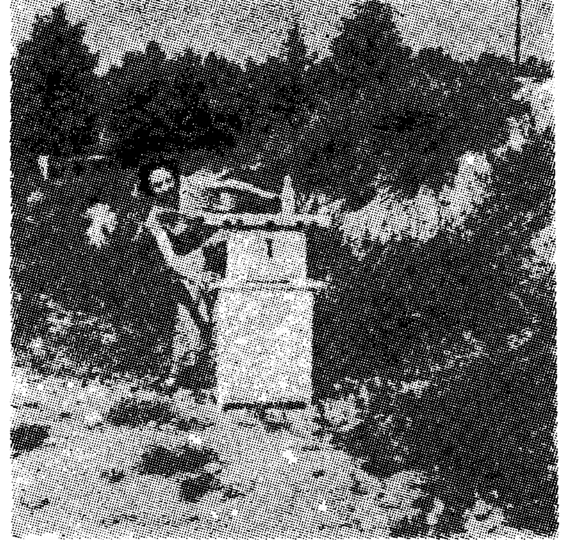
(Şekil 2) Solda A çekiminin son görüntüsü, sağda B çekiminin ilk görüntüsü

İlk atlama şekli bu oluyor. Yeterince kısa olduğundan, yalnızca sezilmekle kalmıyor, **ölçülebiliyor** da. Bir atlamanın varlığı ve uzunluğu, görsel ya da işitsel olsun, hayalî bir sürekliliğin kopmasıyla belli olmalıdır. (Tabiî bu durum ses - zamanı sürekliliğiyle - sözlerde vb. - görüntü - zamanı süreksizliğinin bir araya gelmesine engel değildir.. Örnek: «A Bout de Souffle», «Zazie dans le métro»

vb.). Kapı ve merdiven örneklerimizde, atlama (ya da zaman süreksizliği), seyircinin kafasında bütünlenecek güçte çizilen bir hayalî süreklilik ölçüsünde belirtir, seyirci atlamayı «ölçebilir» böylece. (Aynı şekilde zamansal **süreklilik** de, görsel ya da işitsel olabilecek bir başka **kesintisiz** sürekliliğe göre ölçülür: bu yüzden, bir çekim değişimi, bir dekordan, uzak (telefon gibi bağlantılardan yoksun) bir başka dekora götürürse bizi, iki çekim arasındaki zaman bağı belirsiz kalır; süreklilik de, hiç olmazsa, bir saatin omuz çekimi gibi kaba bağlantılarla, ya da karşılıklı kurgu, iki dekor arasında çoşkun bir git-gel gibi sıradan yöntemlerle sağlanır.)

Üçüncü «zaman bağlantısı», ikinci atlama türü, «**belirsiz atlama**»dır. Uzunluğu bir saatten bir yıla kadar değişebilir: «ölçebilmek» için seyirciye bir «dış yardımı» gerekecektir: bir söz, bir «ara yazı», saat, takvim, moda değişikliği.. «Senaryo düzeyinde atlama» sayılabilir bu, görüntünün ve eylemin içeriğine sıkı sıkıya bağlıysa da başlıbaşına bir zamansal işlev olarak kalır (4) (çünkü, senaryonun zamanı - tabiî olarak - filmin zamanı değilse de, bunların katı bir dialektikle birbirine bağlı olması gerekir). Ölçülebilen atlamayla belirsiz atlama arasındaki sınır da belirsiz, diyeceksiniz... Doğrusu, bir kapının açılma süresinden «eksiltilen», görmediğimiz zaman parçasının büyük bir iç kesinlikle ölçülebilmesine karşılık, beş katlık merdivenin aldığı zaman pek ölçülemez. Şu var ki, bu sonuncu bir «bütün» oluşturur («beşkat - merdivenin - aldığı zaman» ya da «bir - mumdan gelen ışık»).. «birkaç gün sonra» da ise durum böyle değildir («belirsiz atlama»)

Son olarak, bir de **geriye dönüş** vardır. Kapı örneğimizde: A çekiminde adam kapının eşiğini aşana kadar bütün eylemi gösterebiliriz. B çekiminde ise kapının açıldığı yerden başlayarak, bile bile eylemi tekrarlarız. **Kısa dönüş** diyebileceğimiz bu yöntemi, bliinen şaşırtıcı sonuçları elde ederek Eisenstein kullanmıştır sık sık (bk: Oktiabr / Ekim'de köprü ayrımı)... Bir de bazı öncü sinemacılar (bk. «La Peau Douce / Yumuşak Ten» ve «L'Ange Exterminateur / Yokedici Melek»). Yalnız şunu belirtelim: bu yöntem de, atlama gibi, süreklilik duygusunu vermek için ufak çapta kullanılagelir (birkaç görüntü). Tabiî her akademik atlamanın ereği bu süreklilik duygusudur. Ama bizim söylediğimiz bir nesnel görünüş, bir aldatmaca değil de bir göz - aldanması. Çünkü gerçekte, kapıdan geçen adamı gösteren iki çekimi bağlarken, bu yazının sınırlarını aşan bazı algılama nedenleri yüzünden, sanayiden çok kısa bir atlama ya da bir «geriye dönüş» yapmak gerekecektir bazan. Bu şekilde, hareket, **B** çekiminin eylemi A çekiminin **tam** kaldığı yerden almasından daha sürekli gelebilir. Buna karşılık, geriye dönüş en çok «flashback» şeklinde ortaya çıkar tabiî. Nasıl bir atlama birkaç yıla kadar uzarsa, geriye dönüş de birkaç saniye yerine birkaç yıl geriye götürebilir bizi. Bu da, beşinci ve son «zaman bağlantısı» oluyor: belirsiz geriye dönüş: belirsiz atlama'nın benzeri, ölçülebilen kısa geriye dönüşün karşıtı (çünkü «flashback»in uzunluğu da, tek başına, «flash - forward» gibi ölçülmez durumdadır). Ama bugün flashback böylesine «modası geçmiş» ve sinemaya yabancı gibi geliyorsa, Resnais'nin, bir de «Le Jour se Leve» ve «Une simple histoire» gibi tek tek filimlerin dışında «Flashback»in biçimsel işlevi, öbür zamansal işlevlerle bağları anlaşılamamış durumda da ondan... Flashback «dıştan» açıklama gibi, romandan alınmış bir anlatım kolaylığı olageldi. (oysa «açıklama» da bugün başka işlevler yüklenmeğe başlıyor).



MARCEL HANOUN / UNE SIMPLE HISTOIRE / BİR BASİT ÖYKÜ / MICHELINE BESANÇON

Peki, flashback ile «flashforward»ın bu ölçülemez' liğinde başka bir gerçek yatmıyor mu: ikisi de film düzeyinde tıpı tıpına aynı şey değil mi? Sonunda yalnızca dört çeşit zaman bağlantısı mı var? (dördüncüsü: zamanda büyük bir atlama.. kimbilir hangi yöne...) Robbe-Grillet'nin düşüncesi buydu. Bir bakıma «Marienbad», sinemanın organik bir gerçeğine, bugün sanılmak istendiğinden çok daha yaklaşmıştı belki.

[2]

Bunlardan apayrı olarak, A çekiminin uzayıyla B çekiminin uzayı arasında üç türlü bağlantı bulunabilir. Bunların da zaman tipleriyle apaçık zaman benzerlikleri vardır.

İki çekim arasında ilk uzay bağlantı tipi, gene, süreklilik'tir **(zamansal süreklilik olsun olmasın)** Üç durumda da, kapı örneğimiz bir uzaysal süreklilik örneğidir: çünkü, her keresinde B çekimi bize, önceki çekimde bütünüyle ya da bir bölümüyle gör-

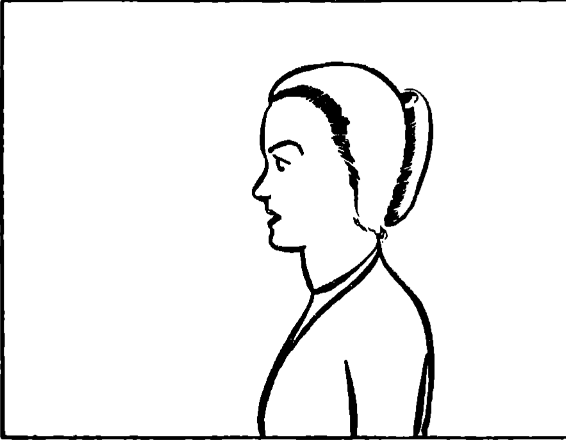
düğümüz, aynı uzay parçasını gösterir. Genellikle her türlü eksen ya da yakınlık değişimi (aynı eksende çekim bağlantısı), aynı dekorda (ya da ortamda) aynı kişiyi gösterdikçe, iki çekim arasında uzaysal süreklilik örneğidir.
Bu belli bir şey: giderek iki çekim arasında bundan başka, **bir** türlü uzaysal bağlantı vardır diyor insan: uzaysal süreksizlik, yani ilk durumdan ayrılan herşey. Oysa, bu süreksizlik, (gariptir ama) atlama ve geriye dönüş ayrılığına oldukça benzeyen iki türden oluşur.

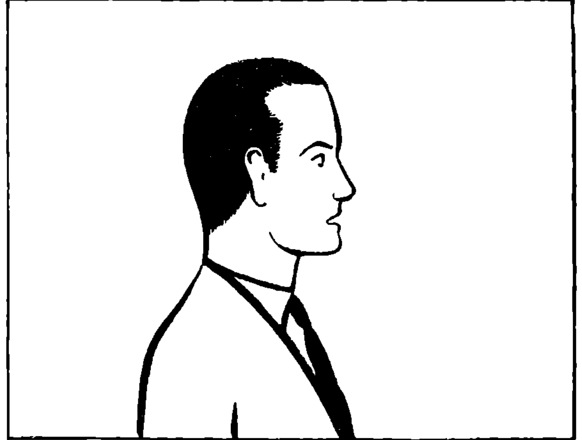
B çekimi, her şeyiyle A çekiminden ayrı bir uzayı gösterirken, önceki uzay parçasına **yakınlığı belli** olabilir. (Sözgelimi: aynı odanın, içinde ya da ayrı, kapalı ya da sınırsız bir yerde kalabiliriz.) Bu durum da ikinci tiptir, B çekiminin uzayda A çekiminden apayrı bir yer alacağı tam ve kesin süreksizlik durumundan ayrılığını iyice belirtmek için, başlıbaşına bir «yön bilimi»ne yol açıyor.

[3]

Bu «yön bilimi», sözünü edeceğimiz bir başka önemli sözcüğe, **bağlantı**'ya vardırıyor bizi. Yalnız, çekim değişimlerini belirtmek için kullanılagelmesi bu sözün anlamında belli bir karışıklık yaratmakta. Gerçekte «bağlantı», iki ya da daha çok sayıda çekim arasında sürekliliği (5) sağlayan her öğeyle ilgili olabilir. Örneğin nesnelerle (platolarda «bu gözlükler bağlantısız» gibi sözler duyarsanız, oyuncu çevrilen çekimle **bağlanması** gereken çekimde aynı gözlükleri takmıyor, ya da hiç gözlük takmıyor demektir) ya da uzayla ilgili olabilir (bakış, hareket yönü, duruş kişilerin ya da nesnelerin duruşu bağlantıları), uzay-zamanla ilgili olabilir (kapı örneğimizde, hızın çekimlerde birbirine bağlanması, yani **görünürde** aynı olması gerekir) Bu kavramı derinlemesine anlamak için tarihe bir göz atmamız gerekecek.

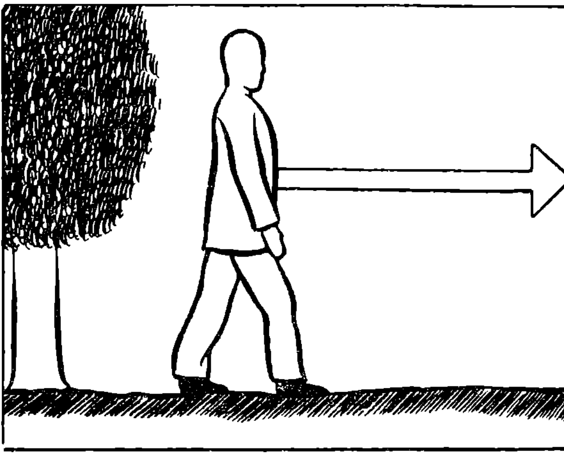
1912 ile 1920 arasında alıcıyı kişilere yaklaştırmaya, ilk sinemanın uzayı olan tiyatro sahnesinden **dilimler** almaya başladıklarında, yönetmenler, bir tiyatro uzayı (her zaman, dolaysız kavranabilen bir gerçek uzay) varmış gibi göstermek amacını güttüler ve çoğu güdüyor da hâlâ -, seyirci bocalamasın, tiyatro sahnesinin karşısında duyduğu (gerçek yaşam «sahnesinin» karşısında duyuyorum sandığı) bu yön duyumunu yitirmesin diye bazı kurallara uyulmasını gerekli saydılar. Yönelme, bakış ve duruş bağlantıları böyle doğdu.

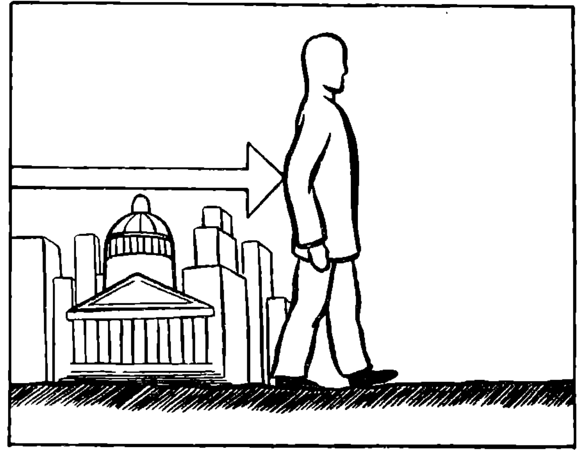




(Şekli 3) Bakış bağlantısı (uzaysal yaklaşıklık ile çekim değişimi) Solda A çekimi, sağda B çekimi

İlk ikisi, çekimler arasında kopmaya karşın uzay yakınlığı bulunduğu durum için. Görüldü ki, A ve B çekimleri, **birbirine bakan** iki kişiyi ayrı ayrı gösterirken, oyuncu «A» çerçevenin sağına bakarsa «B»nin soluna bakması, (ya da tersi) gerekmekte. (Şekil 3). Çünkü, peşpeşe gelen iki çekimde iki oyuncu da çerçevenin aynı yönüne bakarsa, ister istemez, **birbirlerine bakmıyormuş gibi** olurlar seyirciye de dekorun uzayını kavramıyormuş gibi gelir. İkinci kuşak sinemacılarının bu buluşlarında temel bir gerçek yatıyor tabii. Ama, yalnız Ruslar, Stalinizm'in öldürücü darbesinden önce, bunun gerçek sonuçlarını görmeye başlamışlardı; yani, ne varsa çerçevenin içinde vardır, sinemanın tek uzayı perdenin uzayıdır, olabilecek bir dizi uzay boyunca uzayabilir, seyircinin bocalaması sinemacının başlıca araçlarındandır.. Ama, uzar bu hikâye...
«Bakış bağlantısı»nın sonucu olarak, «yön bağlantısı» bulundu (çerçevenin solundan çıkan bir kişi ya da taşıt «yan» uzaya ya da «bir sonraki» uzayı gösteren yeni çerçeveye sağdan girmelidir; yoksa, yönü değişmiş gibi gelecektir - Şekil 4).
Uzak sürekliliği olan çekim değişimlerine gelince: görüldü ki, iki kişi yakın bir büyüklük çekimiyle perdede yer alırsa, birinci çekimdeki duruşları («A» kişisi sağda, «B» solda) sonraki çekimlerde de aynı olmalıdır - Yoksa göz karıştırır onları, seyirci perdedeki yerlerinin değişmesini, «gerçek» uzayda yerlerinin değiştiğine bağlar.
Dilimleme (découpage) teknikleri evrimleştikçe bu kurallar kendini benimsetti (6), onlara boyun





(Şekil 4) Yöneliş bağlantısı. Oyuncu soldaki resimde alandan çıkar. Sonra çekim değişir, B çekiminde (sağda) alana girer

eğme yöntemleri gelişti (7), erekleri gitgide açığa çıktı: sorun, uzay sürekliliği ya da uzay yakınlığı olan çekim değişimlerini **hissedilmez** kılmaktı. Ses geldi, sinemanın «gerçekçi» bir anlatım aracı olduğu yolundaki anlaşmazlık keskinleşti ve (özellikle çekim değişmeleri konusunda) «sinemalık anlatımın sıfır noktası» diyebileceğimiz bir yere varıldı çabucak. Bambaşka bir «découpage» kavramı sezen Rusların deneyleri eskimiş sayıldı. «Sahte bağlantı» («Faux raccord»), «açık» olmayan bağlantı kötü oldu: çekim değişiminin bir **kesinti**, sinemalık uzayın da **belirsiz** olduğunu ortaya koyuyorlardı çünkü (bu açıdan, «Oktiabr/Ekim»in at sahneleri «kötü bağlantı», «Zemlia/Toprak'ın découpage'ı «karanlık» oluyor!...) Ama, çekim değişiminin çoğul niteliğini böyle yadsayan sinemacılar estetik bakımdan tanımlanamayacak nedenlerle, (çoğu da ilkel bir kolaylık isteğiyle) çekimden çekime geçer oldular. Şuradan belli ki, en kaygılı sinemacılar çekim değişiminin gerekliliğinden kuşkuya düştüler, bu değişimi ortadan kaldırdılar düpedüz, ya da ona özel bir yer tanıdılar (örnek: Visconti, Hitchcock, Antonioni)

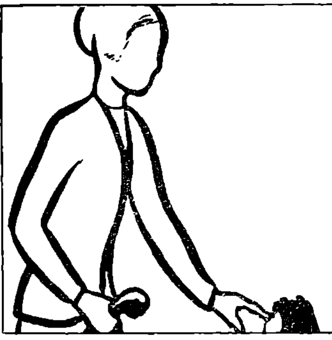
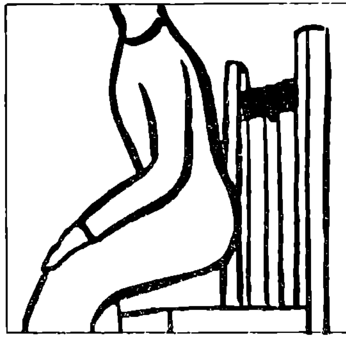
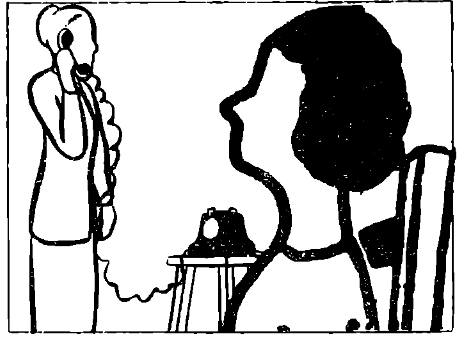
[4]

Bugün, çekim değişimin niteliği ve işlevi, sinemalık yapı'nın (facture) bütünü ve anlatıyla ilişkileri konusunda fikirlerimizi yeniden elden geçirmeliyiz. Bilinçli bir «kesme» (ve sözcüğün gerçek anlamında «bağlantı») düzenlemesinin gereği yeni yeni seziliyor. Aslında, gördüğümüz gibi, her çekim değişimi iki değişken'le bilirlenir: biri zamansal değişken, biri uzaysal. Demek gerçekte, beş zamansal olasılıkla üç uzaysal olasılığı birer birer alırsak, 15 temel çekim değişim tipi çıkıyor ortaya. Üstelik, bunların her birinde, «atlama»nın ya da «geriye dönüş»ün uzunluğuna ve özellikle, gerçekten sonsuz değişimli sayılabilecek başka öğeye, bir tek konuya uygulanabilecek açı ve yakınlık çeşitlerine göre (işlenmesi daha zor, ama aynı önemde «yakınlık açıları» var bir de), sonsuz sayılabilecek bir çeşitlilik var.

Ama, söylemediğimizi söyletmeyin: çekim değişiminde rol oynayan öğeler **yalnızca** bunlar demiyoruz. Sıralanan çekimlerdeki alıcı ve oyuncu hareketleri, görüntünün içeriği ve yapıcı, bağlantı'nın genel plâstik işlevlerini değil, belli bir bağlantı'yı belirleyebilir. Görüntünün içeriğine gelince: omuz çekimi ifadesiz bir insan yüzüyle, omuz çekimi bir çorba tabağı peşpeşe gelince adamın aç olduğu izlenimi uyanması ilginç tabii; ama bu durumda bağlantının **anlamını** çözmemizi sağlayan bir **cümlesel** işlev sözkonusu. Oysa bugün, sinemanın gerçek sorunlarının, dil yapısı değil plâstik yapı sorunları oldukça açıkça görülüyor. Bugün film ulaşım yolu olarak yetkin değilse henüz, yarın katışıksız bir nesne olacağı, cümlesel işleviyle plâstik işlevinin kaynaşarak, **şiirsel işlev**'e varacağı anlaşılıyor. Gene hazırlayıcı öğe olarak, hareketler, giriş ve çıkışlar, kuruluş (composition) vb.. de buna yardımcı olsa da bizce yarınki filimlerin son derecede karmaşık yapılarının temeli çekim değişimi olacak..

[5]

Bağlantı düzeninin nasıl bir yön alabileceğini şimdiden görebiliriz. Bu onbeş çekim değişimi, aralarında **birleşerek**, kurulacak yeni bir çeşitlemeler dizisi meydana getirebilir. Gerçekten, çekim değişimi sırasında bu değişim yukarıda tanımladığımız beş zaman özelliğinden ya da üç uzay özelliğinden biriyle belirleniyormuş gibi gelir bazan, sonra B çekiminin (hattâ daha sonraki bir çekimin) akışı, **gecikmeli olarak**, bambaşka bir zaman ya da uzay çeşidine bağlandığını açığa vurur. Bu yönteme örnek az değil klâsik sinemada. «The Birds / Kuşlar» da bir sahne vardır: köyün güzel öğretmeninin evinde geciken Tippi Hedren nişanlısına telefon eder. İlk çekimde, «yakın çekim» görürüz onu. Sonra öğretmen kadını, bir koltuğa oturur görürüz. Çekimin başında perdeyi olduğu gibi kaplar, açı değişmelerinin «normal akışı»na kapılırız, yeri belirten başka bir şey de olmadığından ,alıcı dekorun başka bir köşesine dikili sanırız: yani, zaman sü-

(Şekil 5) Eksende bağlantı örneği (Kuşlar / The Birds) Solda, A çekimi Tippi Hedren telefon ediyor. Ortada, B çekimi: Suzanne Pleshette oturuyor. Bu bir kesme çekimi midir? Hayır, bir eksende bağlantıdır. (Sağda, C çekimi)

rekliliği (Tippi Hedren'in konuşması «dıştan» devam eder) ve uzay değişmesi olur. Oysa, öğretmen kadın iyice oturunca, boy çekimi olarak, Tippi Hedren'i telefonda görürüz: demek uzay sürekliliği de vardır gerçekte (eksende bağlantı - şekil 5) Aklımız önce yanlış bir yönde çalışır, sonradan seçeriz doğrusunu, bu yöneliş de «belirsiz bağlantı» dan çok daha karmaşık bir şekil alır. Bağlantı bir an akıcı gibi gelir burada. Gerçek niteliği asıl çekim değişiminden bir süre sonra ortaya çıkıverir. Bu gecikme, başka bir «değişim ölçüsü» sayılabilir.



Bakışlarla bir dış uzayın belirlenmesi (Kuşlar / The Birds)

«La Notte / Gece»nin bir yerinde, böyle «sahte bağlantı»dan ortaya çıkan çok ilginç bir durum vardır. Mastroianni, Moreau ve Vitti arasında geçen bir üçlü sahnede, Moreau'yu tek başına görürüz: perdenin sağına doğru, çiftanlamlı bir söz söyler. Daha önceki bakış ve duruşlara göre, o yanda Vitti'nin bulunması gerekmektedir... Oysa Moreau, dönüp Mastroianni'nin bulunması gereken yere doğru yürüyünce, orada Vitti'yi görürüz... bağlantının uzaysal niteliği de (burada zaten «yakınlık açısı da rol oynamaktadır).. sözlerin anlamı da değişmiş olur. Öte yandan, bir genel çekim, bir de aynı kişinin daha yakın bir çekimi gösterildik-





La Notte / Gece'de «bakış oyunları»

ten sonra, ikinci çekimin bambaşka bir zamanda (hattâ belki bambaşka yerde) geçtiğinin açığa vurulduğu da olur. Artık alışılmış bir flashback ya da atlama yöntemi bu. Ama daha karmaşık etkileri de belirtmekte (bk. Une Simple Histoire, Vie Privée). Verdiğimiz birkaç örnekte bu türlü ayrılıkların, «uyumlu» bir zaman ve uzay sürekliliğini, hemen algıladığımız bağlantılarla eklemlenen bir konuyu varsaydığı belli oluyor. Bu «geç algılanan bağlantı»nın daha ısrarlı (sistematik) daha yapısal kulanılması, bu çeşit bağlantılarla «temiz» bağlantılar arasında bir türlü diyalektiğe dayanacaktır. Ve bu diyalektiğe göre «gösterişli» bağlantıya gene bir öncelik tanınacak belki, ama bu yapmacık ya da dışavurumcu bir şey olmayacak...

Bu «açık» bağlantıların kararsız kalması, yeni olanaklar da doğurabilir. Ana maddesi çiftanlamlılık olan, «gerçek» uzayın bir türlü tam kavranamadığı, seyircinin durmadan yönünü aramak zorunda kalacağı sinema meydana gelebilir. (Özellikle, senaryodan gelen belirsiz geriye dönüş ve atlamalar bakımından «Marienbad»ı, «Nicht Versöhnt»ü örnek verebiliriz.)



NICHT VERSÖHNT / BARIŞMAMIŞLAR / JEAN MARIE STRAUB

Böylece, bir «nesneler oyununun (çekim değişimlerinin ve belirlendikleri değişkenlerin) manzarasını çizmiş bulunuyoruz: bu «oyun», ritmli karşı sürümlere, tekrarlamalarla, geriye dönüşlerle, azalmalarla, döngülerle, sistemli çeşitlemelerle... ölçülü, yarı musikli bir düzenlemeye girebilir. Sanılacağı gibi hayal değil bu. Bilinmeyen bir başeserin, Marcel Hanoun'un «Une Simple Histoire'ının kuruluşu, baştanbaşa bu çeşit ilkelere dayanıyor. Yalnızca gözlemlerden gelseler bile, kesin ve gerçek bunlar.

Bugün sinemalık anlatım, 1930-40 yıllarında hüküm süren hâlâ da yaşayan «anlatımın sıfır noktasından ve bunun nedeni romansal ya da roman dışı yapılardan sıyrılmaya başlıyor. Sinemalık değişkenlerin yapısal imkânlarının derinlemesine, düzenli işlemesiyle, Joyce öncesi edebiyatından çok Debussy-sonrası müziğine yaklaşan yeni açık biçimlerin, sinemaya biçimsel bağımsızlığını verecek organik bir bütüne varacağı su götürmez durumda.

Découpage'ın kuruluşuyla «senaryo» ve anlatımın kuruluşu birbirini belirlediğine göre, bunların ilişkilerini araştırmak gerekecek. Seyircinin bocalayışına da, yönelmesi kadar önem vermek gerekecek bir de. Bu iki örnek, ilerideki sinemanın özünü oluşturacak bir sürü diyalektiği düşündürüyor. «Bir anlatının dilimlenmesi» artık bir anlam taşımamalı gerçek sinemacı için. Burada tanımlamaya çalıştığımız «découpage» kavramı, incelemeci ve araştırmacı kavramı olmaktan çıkıp, uygulamaya girecek.

NOEL BURCH Çev.: İ. Denker

(Devamı edecek)

---

1) Çevirim ve kurgu sırasında, «çekim» sözünün iki ayrı anlamı oluyor: ilkinde çekim, alıcının durmasıyla, ikincisinde iki kesmeyle ya da iki çekim değişimiyle sınırlanır. Aslında iki sözcük gerekirdi bunun için. Ama, bizim bildiğimiz, hiçbir dilde bu yok.

2) Bu sözcük ve bu kavram da doğrudan doğruya Fransızca. Şimdi bir de bazı Amerikalı sinemacılar kullanmaya başladılar.

3) İleride «sinemalık anlatımın sıfır noktası» üstüne notlarımıza bakın.

4) Bu tür «atlama», artık kararma-zincirleme gibi yöntemlerle ilân edilmediğinden bu yana ortaya çıktı.

5) Özellikle bağlantılarla uğraşan script-girl'ün İngilizcesi: «continuity-girl».

6) En önemli kuralları saydık. Bir de, gene uzay bağlantısıyla ilgili olarak 30 dereceden aşağı açı değişimleri yapmama (ya da hiç açı değiştirmeme) zorunluluğu var.

7) Kesme çekiminde, orta çizgi kuralını, ve uzak çekimlerle yakın çekimleri bağlarken hızlarla oynandığını da bildirmeliyiz.

yenigerçekçilik; mirası ve sinema düşünceleri

Arkadaşımız Engin Ayça ve Üstün Barışta'nın, önümüzdeki günlerde Türkiye'ye gelecek olan İtalyan sinema yazarı ve tarihçisi Prof. Mario Verdone ile yaptıkları söyleşi.

yenigerçekçilik

Engin Ayça: Geçmiş yılların İtalyan sinemasını alarak, bugünkü İtalyan sinemasının durumu ve genç yönetmenlerin tutumları nedir?

Mario Verdone: Herkesin bildiği gibi, İtalyan sinemasının en büyük devri «neo-realismo» (yenigerçekçilik) dir. Eleştirme'nin, denemeler, eleştiriler, kitaplar, yönetmenler üstüne monografikler yoluyla bu kadar iyi uğraştığı ve sizin de pek iyi tanıdığınız neo - realismo olayı, diyebilirim ki artık tarihleşmiş bir olaydır.
Demek ki bir başlangıç tarihi ve bir bitiş tarihi vardır. Bitiş tarihi, çünkü neo-realismo veya dışavurumculuk gibi akımlar sonsuz değildirler; birer tarihi gereklilikleri vardır, başlarlar ve bir an gelir ki tükenirler, biterler. Bana göre sinemada neo-realismo artık bitmiştir, çünkü bugün için Rossellini'nin (Roma Citta Aperta, Paisa...) (1) De Sica'nın (Ladri di Biciclette, il Tetto...), Visconti'nin (Terra Trema, Ossessione...) ve aynı derecede önemli diğer yönetmenlerin, neo-realismo'nun o büyük devrinde gerçekleştirdikleri tipte filmlerin yapımı artık düşünülemez. Savaş sonrası İtalyası, yeni sorunlar içindeki İtalya, yeni bir doğuşun, yeni modern bir hayatın bazı durumlarını kazanmış, yenilenen, eleştirme açısında sorunlarını daha bir açıklıkla yaşayan İtalya'nın bu belirli tarihi devrinde bu tip filmlere ihtiyacı vardı, böylece bu filmler ortaya çıktı. Demekki bu sinema devri İtalyan savaşsonrası devrine sıkıca bağlıdır. Ayrıca neo-realismo «gerçek»ten doğan bir sinemadır ve bu gerçek de tarihi bir «gerçek» in olağan sonucudur. Yavaş yavaş bu tarihi gerçek değişti. Değişirken de, aynı anda toplum sorunlarıyla birlikte yönetmenlerin de görüşleri değişikliğe uğradı. İşte böylece, «Ladri di Biciclette» ile, «Roma Citta Aperta» ile, «Ossessione» ile tanıdığımız yönetmenler sonunda hedeflerinin yerini değiştirdiler. 45, 48, 50 yıllarında değişen bu İtalyan gerçeğine sıkıca bağlı olan bu sinema artık o devrin sineması olamadı. Değişmeliydi. Değişirken de bir takım özelliklerini terketti, bu terkediş de onu neo-realismo olarak tüketti. Herşeye rağmen, bununla neo-realismo devrinin tüm olarak bittiğini, bu özel sinemamızın bir takım etkiler bırakmadığını demek istemiyorum. Etkiler vardır, önemlidir, büyüktür. Hiç şüphesiz, bugünkü yönetmenlerimizin yaptıklarıyla, neo-realismo çıkış noktası olmasaydı böyle önemli sonuçlar alınamazdı. İşte üstünde durmak istediğim nokta bu. Neo-realismo gerçeğe bağlı olduğundan, gerçek de değiştiğine göre, neo-realismo da bitti. Bununla beraber, neo-realismo bu anlamda bitmiş olmasına rağmen gençlerin yapıtlarında yaşamaya devam ediyor. Bu genç yönetmenler neo-realismo'nun mirasına sahiptirler. Demek ki, neo-realismo ölmüş, fakat neo-realismo, mirasçıları, çocukları yoluyla gene de yaşamaktadır.

Üstün Barışta: Artistik - sinematografik dil olarak neo-realismo ne ifade etmektedir? Yeni bir anlatım getirmiş midir?

Verdone: Hiç şüphesiz bize, sinemamıza yeni bir şey getirdi. Bu yargı sadece bizim değil, aynı zamanda yabancılardan da gelen bir yargıdır. Her şekilde, «Roma Cittâ Aperta», «Ladri di Biciclette» ve diğer ilk filimler çıktıkları zaman, M. Herbier'nin şöyle dediğini hatırlarım: «Bu gerçeğin bir ihtilâlidir», yani gerçeğin, (verita) yeni değişik yollarda, kendinden önceki sinemanın kullandığı şekil ve araçlardan farklı yeni biçimlerde alındığını görüyordu. Tekniğe, anlayışa, birleşime «gerçek»ten çekime (ripresa dal vivo), hemen hemen belgesel anlamda, neo-realismo'yu belgesel olmayan, fakat yaratıcı, kurucu, hayali tarafı güçlü, buna rağmen gerçeğin derin verilerinden yola çıkan bir sinema yapan bu yeni yollar.

Gerçeğin bu yeni sineması esasında hiç de yeni bir şey değil, çünkü bir sürü sinemalarda habercilerine rastlamak mümkün. Örneğin İtalyan sinemasında 30 larda bazı gerçekçi filimlere rastlıyoruz. Yine aynı şekilde İtalyan sessiz sinemasında, Napoli ve diğer bazı kentlerde gerçekleştirilmiş gerçekçi özellikler taşıyan (Assunto Spina, Sperdu-

to nel Buio) filimler bulabiliyoruz. Zaten bu yüzden «neo-realismo» (Yeni-gerçekçilik) olarak adlandırılıyor, gerçeği yeni bir şekilde görme olayı, yeni; fakat aynı zamanda bir sinema geleneğinden de yararlanıyor, hattâ Viscontinin neo-realist Terra Trema filmine kaynaklık etmiş bizim güney edebiyatının, ki en önemli isim olarak Verga'yı gösterebiliriz, geleneğinden de ayrıca yararlanıyor. Demek ki gerçeğin yeni bir şekilde ele alınması söz konusu. Fakat gene de belli bir gelenekle ilişkili. Yalnızca İtalyan değil başka ülkelerin de olabilir bu gelenek. Örnek olarak Fransız, 30 yıllarının toplumsal gerçekçiliğini gösterebilirim. Nitekim Visconti ve Antonioni Fransa'da incelemelerde bulundular, Renoir ve Carné ile çalıştılar. İngiliz belgesi sinemasına özgü, gerçeğe sahip çıkmayı da ayrıca sayabilirim. Büyük Sovyet yönetmenlerinin sosyalist gerçekçiliğini de aynı şekilde bir çeşit gerçeğe duyarlı bir gerçekçilik olarak, öncü akımların araştırmalarına bağlıysa bile, ekleyebilirim. Demek ki, fütüristlerin araştırmalarıyla da ilintili bir olay var ortada; örneğin, FEKS, kübo - fütürizm, eksantrizm gibi değişik Sovyet öncü akımlarının araştırmalarına da bağlı bir Eisenstein sineması. Fakat, bana göre üzerinde en çok durulması gerekli buna rağmen en çok unutulan ve gerçekte en önemli olan, 25 - 30 yılları arasındaki «Alman gerçekçiliği»dir. Bu çok önemli bir gerçekçiliktir, öyle ki adının özellikle «neo-realismo» oluşu bir rastlantı değildir: «Neuesachlichtkeith», yani yeni-objektivite. Nedir bu yeni - objektivite?

Nesnelere, insanlara, eşyalara, topluma, gerçeğe bir çeşit yaklaşma, bir çeşit yeni ve aynı zamanda eski, yalın, ağırbaşlı bir yaklaşma; olayları, şeyleri nasılsalar öyle, gazete haberi, röportaj gibi saptama şekli. İşte bu, 30 yıllarının yeni Alman nesnelciliği olan röportaj duygusu, Jutzi, Dudov gibi yönetmenlerin filimlerini örnek alarak sayacağım, hattâ Brecht'in bile etkisi var burada.

Açık bir şekilde görüldüğü gibi, evet bir İtalyan neo-ralismo'su var fakat bu hiç de mutlak bir buluş değil; gerçeğe bir çeşit yaklaşma şekli ki başkaları da aynı şeyi yaptılar. Almanlar bile bunu denediler, fakat, hemen bırakmak zorunda kaldılar Hitler yüzünden. Muhalefette bulunanlar dışarı kaçtılar.

ÖNCÜLERİ — DÜN

Barışta: Verga'dan ve onun gerçekçilik (verizm)-inden söz ettiniz. Sadece İtalyadan konuşacak olursak neorealismo'yu dolayısız olarak etkileyen başka kültür olayları var mıdır?

Verdone: Güney İtalya edebiyatındaki birçok yapıtlarda gerçekçiliğin öncülüğünü buluruz. Edebiyatın dışında ayrıca buna sinemada da rastlarız, yani 30 yıllarında, faşist sinema devrinde, sinemanın operete, masala, giysili filme, emperyalist duyguları kışkırtıcı yola girdiğinde, bu devirde bir takım yönetmenlerimiz gerçeği görmeğe çalışıyorlardı. Ve bu yönetmenlerin arasında örneğin Blasetti'yi, Camerini'yi gösterebiliriz. Blasetti, Garibaldi'nin öyküsünden bir film yapıyor, Sicilya'ya gidiyor, savaşların gerçekte yapıldıkları yerlerde, gerçek köylüleri kullanarak filmini çeviriyor ve böylece, bilerek ya da değil, filme bir gerçekçilik katıyor. Bundan başka bir Camerini güldürü filimleri yapıyor, fakat Zavattini gibi bir senaryocu ile birlikte çalışıyor ve küçük dünyanın, şoförün, tezgâhtar kızın gözlemi başlıyor. Böylece, topluma, İtalyanın insanlığına yaklaşılmağa başlanıyor, çünkü, demir tacın, muzaffer askerlerin, 30 yılları Macar tipi güldürülerinin örnek olduğu insanlık gerçek İtalyan insanlığı değil. Yani, halkçılık yapmağa çalışan bu tip filimlerdeki araştırmalarla, örneğin sonradan neorealismo olacak olan bazı ögeler bulunuyor. Şiveyle konuşulan filimler yapılıyor. Bunlar savaşın başladığı ve sürdüğü yıllarda oluyor; «Campo dei Fiori», «L'ultima Carosella» «Avanti c'e posto» gibi filimler yapılıyor, bu filimlerde daha önemli bir yönetim yok, çünkü yönetmenleri güçsüz, fakat halk ruhunun bazı özelliklerini ortaya koyan bir gerçeğin gözlemi dikkati çekiyor. Ayrıca bu filmlerin konuları - ki özellikle belirtmek gerekir - sonradan neorealismo sinemasının en önemli kişileri olacak bazı insanlar tarafından yazılmıştı. Bunlar Zavattini, Fellini, Tellini, Sergio Amidei'-dir.

Daha sonra Visconti Fransa'daki çalışmalarından dönüyor ve «Ossessione» yi bir Amerikan öyküsünden esinlenerek çeviriyor, fakat sonuç tam bir İtalyan filmi oluyor. Böylece Visconti'nin deneyleriyle, Zavattini'nin, Fellini'nin, Tellini'nin, Amidei'nin senaryoları ile sonradan tam bir neorealism olacak bir dünya kurulmaya başlıyor. Gerçekten, «Roma Città Aperta» bu toplumcu dünya üzerine yapılan araştırmalardan alıyor kuvvetini. «Roma Città Aperta» bir bakıma «Campo di Fiori», «Avanti c'é posto», «L'ultima Carosella»'nın bir devamı. Her ne kadar bu sonuncular güldürü olsalar bile, arada bir bunlar soğuk bir güldürü oluyor, çünkü savaşın yaklaştığı hissediliyor, savaşa gitmiş oğullar ansınıyor, ölüler geliyor göz önüne... Fakat gene de güldürüdeyiz hep. Halbuki «Roma Città Aperta» dramatik bir film, yani «Roma Citta Aperta», neorealismo olacak akımın çıkış noktası oluyor. Fakat bütün bu önemsiz filimler, ayrıca bir de «Ossessione», bir geçiş, bir köprü durumundalar. Görüldüğü gibi «neorealismo» sinemasının hazırlayıcıları var. Genel olarak, aramızda anlaşabilmek için neorealismo'yu 1945 yılında «Roma Città Aperta» ile başlatabiliriz ve bitişini de «Rocco e i suoi fratelli» filmi olarak alabiliriz. Bu yüzden, dediğim gibi bugün bir çok filimlerde neorealismo'nun izlerini buluyoruz. Bunlar gerçekten onu sürdürüyorlar.

Ayça: Bu iki kuşak arasında bir boşluk, bir kopma var mı?

Verdone: Hayır, bir devamlılık var. Bir devamlılık, fakat kopma daha çok, önemli yönetmenlerde oluyor. Önemli yönetmenlerdeki kopma, örneğin Rosellini'ye bakacak olursak her nekadar neorealist tutum devam ediyorsa da «Era notte a Roma» da olduğu gibi, «Vanina Vanini», «Viva İtalia» gibi filimler neorealismo'dan yararlanmalarına rağmen, onunla hiç ilgisi olmayan yapıtlar. Visconti'nin filimleri de öyle. Visconti de «Ossessione», «Terra Trema», «Bellissima» hattâ «Rocco e i suoi fratelli» ile neorealismo içinde kalmasına rağmen «Senso» ile «Gattopardo» ile bundan uzaklaşıyor. Yönetmen, az önce sözünü ettiğim gerçeğin değişmesi karşısında neorealismo'nun kendini tükettiğini hissediyor. O zaman tarihsel filimlere veriyor kendini. Dünün tarihini yorumlamaya çalışıyor. Dünün gerçeğinden söz ediyor fakat bu artık yaşanan gerçeğe bağlı oln tipik neorealismo değil. «Gattopardo» ile kopma daha büyük. «Gattopardo» çok önemli bir filim. 1800 Sicilyasınm şahane bir yeniden kuruluşu. Lampedusa'nın romanın nefis bir uygulaması, fakat neorealismo ile hiç bir ilgisi yok. Aynı şeyi diğerleri için de söyleyebiliriz. Fellini ve Antonioni de neorealismo'dan geliyorlar. Birincisi ilk önce senaryoları ile sonra «La strada» gibi filimlerle neorealismo sınırları içinde kalıyor, sonradan Fellini de, her ne kadar konuları otobiyografik olsa da, «8 1/2», «Giulietta degli Spiriti» gibi filimlerle buradan koptu, uzaklaştı. Aynı şey Antonioni için de söylenebilir. Antonioni ilk önce neoralist belge filimleri ile başlıyor. «La gente del Po» örneğin, «Amorosa Menzogna», «Cronaca di un amore» neoralist bir gözün burjuva toplumuna bakışı. Tekrar ediyorum, neorealist filimler bunlar, fakat ne zaman ki Antonioni kadın dünyasının psikolojik incelemesine başlıyor, renk araştırmalarıyla «Deserto Rosso» ve «Blow-up»a varıyor, artık neorealismo'dan çok uzaklaşmış oluyoruz. Germi de öyle. Germi de «Cammino della speranza», «Al nome della legge» filimleriyle neoralismo'da başladı, fakat, şimdi neoralismo ile ilgisi olmayan güldürüler yapıyor. Öyleyse diyebilirim ki, büyük yöneticilerde neorealismo ile net bir kopma göze çarpıyor. Halbuki gençlerde bunun bir devam edişi var. Buna ikinci «neorealismo» da diyebiliriz, yahut daha doğru olarak neorealismo'nun mirası. Artık bu gençlerden söz edebiliriz, bu gençler ki neorealismonun yeni halkalarıdırlar.

Barışta: İtalya'daki yeni sinema hareketi açısından, bu genç yönetmenler, hatırladığım kadarıyla 1960 yıllarında ortaya çıkmağa başladılar, 60 yıllarının bir olayı bu...

Verdone: Evet.

Barışta: ...bugün Pasolini, Bertolucci, Bellocchio bu kuşağın öncülüğünü yapıyorlar hemen hemen. Bize, bugünkü İtalyan sinemasında gelişmekte olan şeylerden söz eder misiniz. Bu yeni tutumdan, ki başka ülkelerde, sinema şenliklerinde, yeni İtalyan sinemasının durumu, bana göre, birleşik, bütün bir hareket olarak ele alınıyor ve İtalyada olduğundan daha büyük, daha anlamlı bir değer veriliyor. Fakat, gerçekten İtalya'da, yeni bir sinema hareketinden söz edebilir miyiz?

Verdone: Nasıl neorealismo'da değişik kişiler olan insanlar var idi ise, örneğin Visconti, De Sica, Rossellini, Fellini, Germi, Antonioni ve herbiri ayrı bir yöne doğru gidiyorsa, her biri ayrı bir yol tuttuysa, gençler içinde, bugün, aynı şeyi söyleyebiliriz. Araştırmalarındaki, yırtıcılıklarındaki tek ortak yan neorealismo geleneğini sürdürmelerindedir. Fakat genç yönetmenlerin gurubu, hiç de bir bütünlük göstermiyor. En iyisi de böyle olması zaten. Bu gençlerin herbiri, kendi başına, kendi yoluna gitmek istiyor. Kendi kişiliğini anlatmaya çalışıyor ve böylece biz bu guruptaki gençlerin arasında çok ayrılıklar görüyoruz. Bir Pasolini'ye rastlıyoruz örneğin. Pasolini daha çok kendi kişisel edebiyat deneylerinden, Roma «lumpenproletariat»ı araştırmalarından yola çıkıyor ve neorealismo'ya çok yaklaşan «Vangelo secondo Matteo»ya varıyor fakat gerçekte bu çok başka bir şey. «Vangelo..» nun neorealismo etkisinde yetişmiş bir yönetmen tarafından gerçekleştirilen bir çeşit «Kutsal halk gösterisi» sonuç. Dolayısıyla dar anlamda bir neorealist filmden söz edemeyiz, fakat «Vangelo», neorealismodan gelen bir yönetmen tarafından ancak gerçekleştirilebilirdi bu şekilde. «Edipo Re» bile bu deneylerin bir devamı. Halbuki, beri tarafta bir De Seta görüyoruz ki değişik bir durumu yansıtıyor. Pasolini'yle hiç bir ilgisi yok. Pasolini edebiyattan geliyordu, halbuki Vittorio De Seta belge filmi deneylerinden ortaya çıkıyor. Sicilya, Sardenya üzerine belge filimleri yapıyor ki ilk uzun konulu filmi olan «Banditi a Orgosolo» bu deneylerin bir sonu-

Burada da neorealismo'nun varlığına rastlıyoruz, fakat gerçekte bu daha çok De Seta'nın, Pasolini'ninkinden çok değişik olan, kendi kişisel belge film deneylerine dayanan bir ürünü. Olmi'yi alalım şimdi de örnek olarak. İşte, Ermanno Olmi de «Il posto» ile kendince bir çalışma yapıyor, dolayısiyla ben hiç bir zaman aynı şekilde düşünen, aynı öğelere sahip, bütün, birleşik bir guruptan söz etmeyeceğim. Herkesin kişisel bir görüşü var, yalnız çıkış noktası, kuvvet kaynağı aynı, buna rağmen herkes kendi kişisel deneyleriyle ayrı yollar buluyor. Örneğin, Olmi kimdir? Ermanno Olmi teknik üstüne, çalışma, iş üstüne belge filim-



LA CINA E VICINA / ÇİN YAKINDIR / MARCO BELLOCCHIO

leri yapan biri. Sonradan yapacağı filimlerin kaynağını da buradan alıyor. İşte «Il posto», memuriyete giren bir gencin öyküsü. İşte «I fidanzati» iş için başka ülkelere gidenlerin ve aralarında ilgi kuramayan, anlaşamıyanların, geri kalmış yerlerde, Sardunyada, Sicilyada gelişen endüstrilerle, açılan petrol kuyularıyla ilerleyen, gelişen İtalyadaki düzende yaşayanların, bir insanlığın dramı. Böylece değişmekte olan İtalya, işçilerin karşısına çıkan yeni iş ve çalışma yerleri, ortak payda olarak hep karşımıza çıkıyor. Yani bu da başka bir yol. Sonra bir de Bellocchio var. «I pugni in tasca» ve «La Cina e vicina» ile dramatürjik bir güce sahip olduğunu gösterdi örneğin. Öyle değil mi? Belli bir yerde birleşmiş insanların karakterlerinin kuruluşu, tam bir dramatürjik görüşle, tiyatrodaki geleneksel anlamında değil fakat değişik kişiler yaratmayı becerebilen, içinde yaşadığımız dünyanın tipik anlarını ailemizle ilgili, toplumla ilgili, gençlerin yaşlılarla olan çatışmalarıyla ilgili, politikayla ilgili, vb. yakalayabilen, yorumlayabilen, sinema dramaturjisi anlamında. İşte değişik özellikleri olan başka bir yönetmen. Daha sonra Bertolucci'nin filimleri var Vancini'nin, belki en açık olarak neorealismo'dan gelen filimleri var. Sonra bir Pontecorvo var örneğin. Francesco Rosi var, öyle değil mi? İşte, Rosi örneğin Pontecorvoda öyle neorealismo dan geliyorlar doğrudan doğruya. Diğerleri daha genç oldukları için, bir bakıma, bu ağır etkiden daha kolayca kurtulup kendi yollarını buldular.

Halbuki Rosi ve Pontecorvo, güçlü filimler yapmalarına rağmen «Salvatore Giuliano» «Le mani sulle città» Rosinin; «Kapo» ve «Battaglia di algeri» Pontecorvo'nun bu etkiyi daha çok duyuyorlar, çünkü bunlar az önce saydığımız yönetmenlerden biraz daha yaşlılar. Rosi, «Salvatore Giuliano» ile neredeyse bir neorealist film yapıyor, «Le mani sulla città» ile neorealismo öncesi sorunlara, toplumsal eleştiriye, polemiğe dönüyor. Pontecorvo, Cezayir savaşını tekrar canlandırırken ya da Alman toplama kamplarında bulunanların ızdıraplarını yansıtırken (Kapo), birinci neorealismo'ya, diğer gençlerden daha çok bağlı olduğunu belli ediyor. İtalyan sineması üzerine olan bu, ister istemez hızlı, bakışımız içinde Taviani kardeşleri de anmak gerekir. Özellikle «Un uomo da bruciare» filmiyle.. Elio Petri'yi anmak gerekir. Özellikle «I giorni contati» «A ciascuno il suo» ilgi çekici filimler. Ayrıca bir de, çok daha gençlerden kurulu bir gurup var ve bunun kökleri daha çok Contre Sperimentale di Cinematografia'ya dayanıyor. Bunların içinde Silvano Agosti var. Son Pesaro Yeni Sinema Şenliği'nde ilk uzun filmi olan «Il giardino delle delizie» yi gösterdi. Mingozzi, folklor ve halk gelenekleri üstüne yaptığı başarılı belge filimlerinden sonra «Trio»yu yaptı ve Pesaro'da gösterdi. Bunlardan başka kadın yönetmenlerden, Fellini tipinde çevrilmiş, «I Basilischi» filminin yönetmeni Weltmüller, bir anlama «Vangelo secondo Matteo»ya, «Uccellacci, Uccellini» ye bağlıyabileceğimiz bir tip, fakat aynı zamanda S. Francesco'nun modern ve çok kişisel hayatını anlatan «San Francesco» 'nun yönetmeni Cavani ile «Lo Scandalo» filminin yönetmeni Anna Gobi ve yakında kendilerinden söz ettirecek diğerlerini de sayabiliriz.

YARIN

Ayça: Neorealismo geleneğiyle yola çıkan ve filimlerinde neorealismo öğeleri bolca bulunan bu genç yönetmenler sonradan, gelecekte acaba yollarını değiştirecekler mi, nasıl Visconti, Antonioni Fellini, Rossellini için bu öyle olduysa?

Verdone: Tahminler yapmak oldukça güç, çünkü sürekli günlük değişmeler içinde yaşıyoruz. Öyle ki bir takım filimler görüyoruz; Gregoretti örneğin, «I nuovi Angeli» filmini yapıyor; bunu gören birisi, televizyonun röportaj, araştırma tekniğinden de yararlanarak zenginleşen bir sinema yolu tuttuğunu düşünebilir Gregoretti'nin. Fakat bunu izleyen diğer filimlerde onun bambaşka türde filimler yaptığını görüyoruz. Gerçekten de genç yönetmenlerin bir çoğu, kendilerini hep değiştirmek zorunda bırakan deneylerle karşı karşıya kalıyorlar. Bellochio'da olduğu gibi «La Cina é vicina» «I pugni in tasca»dan çok uzak, burada politik polemiğe tam olarak giriyor, halbuki «I pugni in tasca» o kadar değildi. Çünkü bugünün İtalyan politik dramı, merkez - sol dramı: koalisyonda birleşen ve birbirlerini etkileyen ve hattâ birbirlerini izleyip yok etmeğe çalışan partiler. Bellocchio bu yüzeyde beliren politik iç durumu duydu ve onu anlamlı bir şekilde gösterdi. Gördüğünüz gibi, işte bir kaç yıl öncesine kadar yorumlanması düşünülemiyen bir durum bu. Böylece, bu genç yönetmenler, bugünkü İtalyanın değişkenliğinden doğan etkilerden derinlemesine duyarlanıyorlar. Bu değişiklikler ki, bazı anlar iyiye gitmelerine rağmen bazan da en kötüye gidebilir. Bu yönetmenler durumu hemen açığa vuruyorlar. Bütün bu olanların neorealismo ile ortak olan yani nedir? Neorealismo ile, işte, eleştirme tavrı, toplumun ve gerçeğin eleştirisi, bu devamlı değişen toplumun geleceği üstündeki duyarlıkta birleştikleri noktalar var. Sorunlar, artık eskiden olduğu gibi, savaş sonrası tipik bir durumu olan, kişiliği, ve hakkı elde etme, toplumu tekrar kurma olayları, bugünün sorunlarından çok uzak. Madem ki bu gerçek hareket halinde ve bizi nereye götürebileceği bilinemiyor, dolayısiyle, bu gençlerin sinemasının nereye gidebileceğini kestirebilme yeteneğimiz yok. Bildiğimiz tek şey, bu gençlerin bir dil ve anlatım egemenliğine «Roma Città Aperta», «La macchina ammazzacativi» olan ve hattâ «Scluscia» devrinde olmayan anlatım araçları üstündeki hepsi de yeni bir biçimde kontrollarıdır. Onlar, sinematografik insanlar, sinemanın içinde doğdular ve aralarında sinematografik olarak anlaşıyorlar. Demek ki, sadece şunu kesin olarak söyleyebiliriz: Teknik açıdan garantilerimiz var, öz ve esin alanında ise, daha çok çevremizde olagelen şeylere bağlıyız. Yarın, eğer bir ihtilâl olursa, bir politik değişme olursa, dinsel inançlara dönülürse, bütün bunlar kaçınılmaz bir şekilde sinemamızda yansıyacaktır. Yarının sineması, bizlerin yarın ne olacağımıza bağlıdır.

TÜRKİYE

Barışta: Türkiye'ye, bir seri konferans vermek için gideceksiniz. Artık Türkiye'den de söz edebiliriz. Ekonomik alanda geri kalmış bir ülke olmasına rağmen, dünya film yapımında yıllık ortalama 240 250 filimle önemli bir yer tutan Türkiye'nin sinemasını tanıyor musunuz? Bu alandaki çalışmalar hakkında ne gibi bir görüşünüz var?

Verdone: Türk sinemasından çok az şey biliyorum. Çok dolaşmak ve bütün kıtalardaki bir çok ülkelerde bulunmak şansına sahip oldum, fakat Türkiye'de hiç bulunamadım, dolayısıyle bu ülke ve sineması hakkında çok az şey biliyorum. Türk sinemasından çok az şey gördüm. Birkaç polisiye film, uluslararası hiç bir değeri olmayan, tahminimce sadece yerli seyirci için yapılmış olan filimler bunlar. Türk sinemasından tek doğrudürüst hatırlayabildiğim, Venedik Sinema Şenliği'nde eleştirmecilere tanıtma amacıyla gösterilen ve Berlin Filim Şenliğinde de büyük ödül kazanan Metin Erksan'ın «Susuz Yaz»ıdır. Bu az bilgilerime dayanarak ne söyliyebilirim ki? Buna rağmen, gerek Centro Sperimentale di Cinematografia okulunda ve Üniversite'de karşılaştığım Türk öğrencileri ile bu sorunlar üstüne konuşmak fırsatını buldum. Su sonuca vardım: az önce Üstün arkadaşımızın da dediği gibi oldukça çok sayıda da filim çıkaran bir yapımınız var, fakat bu yapım gerçekte uluslararası ve ülkemiz eleştirmecileri tarafından hemen hemen hiç tanınmayan bir yapım. «Susuz yaz» diğer gördüğüm filimlerinize oranla hiç kuşkusuz ileri bir adım. Yalnız, bu yeterlidir dersem yanlış bir şey söylemiş olurum. Bu filimde, ve bunun gibi diğer birkaç zanaatkâr yapımınızda parlayabilen filimlerde olduğu gibi, yönetmenini kırmak istemem ama, bir çeşit ilkellik, işlenmemişlik, dünyada sinema alanında olan bitenlerden habersizlik var. Bir çok filmde oranla başarılı yanları olmasına rağmen bu film gibi çalışmalar sonuçta mutevazi oluyor. Sinemanızda ilişkiler eksik, dışarıda olanlar üstüne bilgi eksik, imkânlar eksik, yani, kendini başkalarıyla karşılaştırma ve örnekler alabilme yok, biz bile dışarıdan çok şey aldık, büyük yönetmenlerimiz aldılar, tıpkı Renoir ve Carné ile çalışmaya giden Visconti, Antonioni gibi örneğin. Bana öyle geliyor ki sizin yönetmenlerde de bu zorunluluk olmalı, böylece, dışarıda olup bitenler üstünde daha geniş bilgiler edinmek ve bu kültürü çoğaltma yoluyla sinema sanatı kavramı konusunda olsun, teknik alanda olsun, kendi filimlerinin yapımında yeni ve ileri bir görüşe varılabilir.

ÇÖZÜM....

Barışta: Sinema kültüründe içeriden dışarıya bir açılmadan söz ettiniz. Bunu çok doğru ve gerekli buluyoruz. Buna rağmen, başka bir önemli nok-

ta da dışarıdan içeriye doğru bir açılmanın da olması; şöyle ki batılı yönetmenler, eleştirmeciler ki ellerinde eleştirme ve kuram tekelini bilinen nedenlerden dolayı tutuyorlar, ekonomik olarak geri kalmış ülkeler, Üçüncü Dünya, özellikle dünya filim yapımının yarısından fazlasını yapan bu büyük kıta sinemasındaki hareketlerle ilgilenmiyorlar. Siz de bunun gerekliliğine inanıyor musunuz, batılı eleştirmeciler de, belki de halâ doğmamış olan Türk sinemasıyla ilgilenseler iyi olmaz mı?

Verdone: Benimle ilgili olarak, madem ki şu sıra Türkiye'ye gitmek üzereyim, dolayısıyla bazı şehirlerinizi göreceğim, birkaç konferans vereceğim ülkenizle ilgileniyorum demektir ve hiç kuşkusuz bu geziden bazı ülkeler sineması, özellikle Türk sineması üstüne bilgiler elde edeceğim, onları tanıyacağım ve bunlardan en geniş yararı çıkarmaya çalışacağım. Uluslararası eleştirmelere gelince sanmıyorum ki bir suçlama yapılabilsin. Bildiğiniz gibi eleştirmeci, bugün, bütün ülkelere, bütün sinemacılara hattâ önemsizlerine bile filimlerin kolaylıkla dolaşabilmeleri nedeniyle yaklaşma olanağına sahip. Eleştirmeci yüz çeşit şeyle harekete getirilebilir ve dolayısiyle gerçekten bütün olup bitenlerden de haberi oluyor. Öyle ki Türk sineması üstünde de duyarlıkla duruyorlar; fakat harekete getirme hiç de yabancı eleştirmeden gelmemeli - ki Türk sinemasıyla ilgilenmemezlik etmiyorlar tersine bizzat Türklerin çalışmalarından ortaya çıkmalı. Öyle ki sinemanız bu eleştirmecileri yerlerinden oynatacak güçte olmalı, böylece durumun farkına varıp, filimlerinizi tartışmaya, eleştirmeğe ve onları örnek diye göstermeğe başlasınlar. Sizin de, Engin ve Üstün, öğrenci olduğunuz C. S. C. nin bir sınıfında çok yıllar önce Antonioni ve Bellocchio arasında geçen bir konuşmayı ansıyorum. Yönetmen ve bütün Centro öğrencileri arasında olan bir karşılaşmaydı bu. Bellocchio, diğerlerinden daha sabırsız, Antonioni'yi Centro öğrencileriyle, genç yönetmenlerle, onların yaptıklarıyla ilgilenmemekle suçluyordu. Bu bir çeşit, gençlerin daha yaşlıları suçlamasıydı. O zaman Antonioni şöyle dedi: «Hayır, biz hiç de gençlere karşı değiliz. Biz de bir zamanlar gençtik, biz de bir zamanlar aynı sorunlarla karşılaştık. Niçin gençlere karşı olalım? Fakat, sizin farkınıza varabilmemiz bize bağlı bir şey değil. Tamamen size bağlı. Yapın bir şeyler, bize bir şeyler verin, biz de tartışalım. Ülkenizin sineması da aynı şekilde ortaya çıkmalı, özellikle bu sinemayı yapmak isteyen gençler için bu böyle. Yapın, yapın... hep beraber büyük bir ilgiyle tartışalım sonra.

...YOLLARI

Barışta: Türkiye'de çok mümkündür ki, bütün yabancı sinemacılara sorulan bir soruyla karşılaşacaksınız. Soru aşağı yukarı şöyle: «Ekonomik güçlükler, sansür, dağıtım, belli bir sinema düşüncesi karşısında, Türk sinemasını, nasıl yeniden kurabiliriz»? Ayrıca bir de hangi yoldan, hangi araçlarla bu çalışmayı gerçekleştirmek gerektiğini de soracaklardır. Başka sinemalarla, örneğin Barselona'da gelişen yeni İspanyol sinemasıyla, Batı Almanya sinemasıyla, Yeni Brezilya sinemasıyla karşılaştırmalar yaparak. Bu soruya hazırlık olmak üzere bize bir kaç şey söyleyebilir misiniz?

Verdone: Sanıyorum ki sorunlarınızı çözümlemek için, şu yolları tutmalısınız ki ilk önce ben söylemiş olmıyacağım muhakkak, fakat sizinle arkadaşça, saygıyla konuşmağa gelen herkesin benim gibi düşündüğü kanısındayım. Evet, bana göre izlenecek yollar şunlar olmalı:

1) Herşeyden önce gençler bu zor işe inançla sarılmalılar; fakat, uzun yol almış yaşlılara olan kinleriyle değil. Hayır, çünkü gençler yapmalı, başlamalı, yarışmaya girmelidirler. Öyleyse, herşeyden önce gençler bir kez çalışmağa başlamalılar.

2) Çalışmağa başlayan gençler, bilhassa gerçek bir sinema okulu olan belge filimciliğinden yola çıkmalılar. Belge filimciliği deneyleriyle gençler ülkelerinin gerçeklerine daha iyi egemen olabilirler. Daha iyi görebilirler, çünkü alıcının gözü, insan gözünden daha iyi görür. Yani belge filimciliğiyle gerçeklere egemen olmak ve sonradan bu gerçekleri konulu filimlerde de yaşatmak. Belge filimciliğinden ders almak bizde de olduğu gibi neorealismo'nun bir çok yönetmeni belge filimciliğinden geliyordu.

3) Bir sinema öğrenimi olmalı, bir sinema öğrenimi. Bildiğim kadarıyla bir şeyler yapılmağa çalışılıyor, bazı aktif örgütler var. Türk Sinematek Derneği, sinema kulüpleri gibi. Fakat bir sinema öğrenimi bu örgütlerden gelmemeli yalnızca, diğer makamlardan, bizzat hükûmetten gelmeli, okul yoluyla sinema öğrenimi olmalı bu. Bugün dünyanın her yerinde sinema okulları var, İtalyada, Çekoslovakya'da, Rusya'da, İspanya'da, Romanya'da, Yunanistan'da vb.. Niçin Türkiye'de de olmasın?

4) Oysa bir de ekonomik sorun var ve maalesef sinemada, her zaman çok önemli. İlk yaptığınız deneyler ucuz yapımlar olmalı, eldeki az olanaklarla gerçekleştirilmeye çalışılan yapımlar. Unutmıyalım ki, «Roma Città Aperta» çevrilirken elektrik bile yoktu. Rossellini, Avignonesi caddesindeki sahneyi çekebilmek için yakındaki bir bavinden elektrik çalmak zorunda kalmıştı. Görüldüğü gibi biz de ekonomik güçlüklerle karşılaştık. Bizim de, neorealismo'nun çıkış yıllarında alıcılarımız, stüdyolarımız yoktu. Bu yüzden sokaklarda çekiyor, hayattan uygun tipleri buluyor, oyuncu kullanmıyorduk. Para sorunu vardı, araçlarımız yetersizdi ve mutevaziydik; fakat bu yok-

sulluğu değerlendirdik ve bu yalınlıktan neorealismo'nun açık seçikliği doğdu. Yani ucuz filimlerle, güçlükleri birleştirerek, gençlerin aralarında kooperatif şeklinde örgütlenmeleriyle ancak filim pazara çıktıktan sonra armağanı görülse bile - başlamak gerek. Tabiî fedakârlık yapılacak, başlarda fedakârlık her zaman olacak, onsuz filim yapılamaz ve ne gelişilir ne de olgunlaşılır.

SANSÜR

Barışta: Bizdeki sansürün, İtalyan Faşist sansür yasasından aktarıldığını ve bugün de yürürlükte olduğunu biliyor musunuz?
Verdone: Biz o yasayı çoktan kaldırdık, sizin de aynı şeyi yapmanızı dilerim. Sansür yasası, artık bizim olmayan bir rejim tarafından konmuştu.
Barışta: İtalyadaki sansür ya da filimlerin incelenmesi bugün nasıl oluyor?
Verdone: Bugün sansür görevi mahkemelere verilmiştir. Yani İtalyada hemen hemen bütün filimler halka çıkarlar, bazan biraz polemiğe sebep olsalar da. Fakat, mahkeme, herhangi bir vatandaşın yapacağı ihbar sonucu filmin gösterimini durdurabilir. Sonradan dâva sırasında yapılacak tartışma sonucu vatandaşın, son «Blow-up» filmi için de olduğu gibi, ileri sürdüğü gibi filmin ahlâk bozucu olmadığı ortaya çıkarsa, filim tekrar seyircilere döner. Yani, bir bakıma, en iyi çözüm sansürün mahkemelerin elinde olmasıdır, kanaatimce. Fakat, yargıçlar eski devirlerin tüzükleriyle değil, bugünün yeni anlayışıyle karar verebilmelidirler.
Barışta: Yani İtalyada sansür bugün yalnızca «iyi ahlâk»la ilgileniyor.
Verdone: Evet.

BELGE FİLİMCİLİĞİ

Barışta: Bizim genç yönetmenlerimizin uygulamaları gereken bazı yollardan söz ettiniz ve bunların arasında belge filimciliğini de saydınız. Bizim için mutlak gerekliliğinden bundan biraz daha konuşur musunuz?

Verdone: Evet... evet, evet. Daha önce de söylediğim gibi belge filimciliği çalışmaları sinemacılar için en iyi okul olarak kabul edilmelidir. Bizim önemli yönetmenlerimize bakacak olursak, görünür ki hemen hemen hepsi belge filimciliğinden gelmedirler. Gerçekçi olmak isteyen bir sinema için belge filim deneyleri **temeldir.** Rossellini, Antonioni belge filimciliği çalışmalarından geliyorlar. De Sica da bir anlama öyle, kendi sinema deneyleriyle değil de senaryocu'su Zavattini'nin belgesel görüşleri yoluyla. Bu çift isim (De Sica Zavattini) bölündüğü zaman daha az güçte bir De Sica bulduk. Gerçekten de son filimleri ilk neorealismo filimlerinden çok ayrı tecimsel amaçla çevrilmiş şeyler. Özet olarak diyebiliriz ki İtalyan yönetmenlerinin hemen hepsinde belge filimciliğine karşı bir ilgi var. Visconti bile «Terra Trema»sıyla her nekadar Verga'dan esinlenmiş olsa da bellli bir zamanda, belli bir yerde (Sicilya) yaşayan balıkçıların yaşanını belgeselleştiriyor. Kısaca, bizim bu alandaki deneylerimiz sinemamız için çok yararlı oldu. Sizin için de böyle olabileceğini düşünüyorum. Yarının yönetmenleri, bugünün belge filim yönetmenleri olacaktır sizde de.

Ayça: Bugün Türkiye'de çalışan yönetmenlerde dış dünyaya açılmamadan söz ettiniz, yani yabancı sinemaları tanımamadan, dünyada gelişen akımları bilmemeden. Bu dış dünyaya açılma nasıl gerçekleşebilir, nasıl olur?

Verdone: Sinema eğitimi kaçınılmaz bir şey... halen sinemada çalışanları okula göndererek değil tabiî, fakat gençleri, sinema - kulüplerini, yapımcıları ilgilendirecek gösterimler düzenleyerek; bu gösterimler ve kaçınılmaz tartışmalar yoluyla, ülkenizde çok yararlı olacağını sandığım, bir takım yeni sinema görüşleri ve düşüncelerine varılabilir.

(3 Kasım 1967 tarihinde Profesör Mario Verdone ile yapılan söyleyişinin banddan Engin Ayça ve Üstün Barışta tarafından yapılan çevirisi).

---

(1) Not: Söyleşide geçen film adları:
Roma Città Aperta / Roma Açık Şehir. **Ladri di Biciclette** / Bisiklet Hırsızları, **Il Tetto / Dam, Terra Trema** / Yer Sarsılıyor, **Ossessione** / Tutku, **Campo dei Fiori** / Çiçek Pazarı, **L'ultima Carosella** / Son Atlıkarınca, **Avanti c'é posto** / İlerleyin, yer var, **Era notte a Roma** / Roma'da Geceydi, **Vanina Vanini** / Aşk Kadını, **Viva L'Italia** / Yaşasın İtalya, **Bellissima** / Güzel Kız, **Rocco e i suoi fratelli** / Rokko ve kardeşleri, **Senso** Günahkâr Gönüller, **Gattopardo** / Leopar, **La Strada** / Sonsuz Sokaklar, **Giulietta degli Spiriti** / Ruhların Giulietta'sı, **La Gente del Po** / Po insanları, **Amorosa Mensogna** / Aşk Yalanı, **Cronaca di un amore** / Bir aşkın öyküsü, **Deserto Rosso** / Kızıl Çöl, **Blow - up** / Büyültme, **Cammino della Speranza** / Umut Yolu, **Al nome della legge** / Kanun namına, **Il Vangelo Secondo Matteo**/ Aziz Matyas'a göre İncil, **Edipo Re** / Kral Oidipus, **Banditi a Orgosolo** / Orgosolo'daki haydutlar, **Il Posto** / İş, **I Fidanzati** / Nişanlılar, **I Pugni in Tasca** / Cepteki yumruklar, **La Cina e vicina** / Çin Yakındır, **Battaglia di Algeri** / Cezayir Savaşı, **Le mani Sulla Città** / Şehre el koyma, **Un uomo da brucaire** / Yakılacak adam, **I Giorni Contati** / sayılı günler, **A ciascuno il suo** / Herkese kendi payı, **Il Giardino delle delizie** / Zevkler Bahçesi, **Uccellacci e Uccellini** / Kötü Kuşlar, İyi Kuşlar, **Lo Scandalo** / Skandal, **I nuovi angeli** / Yeni Melekler, **La Macchina ammazzacativi** / Kötüleri öldüren makina.

anarşist sinema II

alan lovell

Geçen sayıda Jean Vigo'nun ve kısmen Georges Franju'nün sinema çalışmalarını inceleyen ilk bölümünü yayımladığımız yazı dizisinin ikinci bölümünde yazar, Franju ve Luis Bunuel'in sinema uğraşılarını ele alıyor.

«La Tête contre les Murs»deki bütünlükten yoksunluğun nedenini bulmak güç değildir. François'yı kesin olarak belirlemememizden ileri gelen bir özelliktir bu. Filmin tanıtma yazıları bölümünde, François motosikletini nerdeyse bir çocuğu çiğneyecek kadar hızla sürmesinden, orta yaşlı kadından para almaya kalkmasından, babasının kâğıtlarını yakmasından onun hoyrat, belki de bir ruh hastası olduğu anlaşılır. Davranışlarının gerçekçi bir yoldan açıklanışı - çocukken babasının annesini öldürdüğünü gördüğünü sanmaktadır - inandırıcı değildir. Bu bölüm François ile başhekim arasında geçen kuru konuşmalarla verilir. Üstelik François ile babası arasında bir yakınlık duygusu yoktur. Açıklama şiirsel düzeyde çok daha başarılıdır. François kendi davranışını babasına anlatırken, «Eve gelir, mahkemede kazandığın dâvânın tam tersinin de nasıl savunulacağını söylerdin... toplum yaşayışı bir oyundur, kurallarını bilmek gerek, derdin» sözleriyle yaptığı açıklama ise inandırıcıdır. Bu açıklama ile filimdeki ayrıntılar François'nın yaktığı kâğıtlar önemli hukuk işlemleriyle ilgilidir ve filmin kurumlar ve hükmetme konusunda öne sürdüğü düşünceler arasında bir bağ kurulur.

François'nın kişiliğinde bir başka belirsizlik daha vardır. Kendisinin delirebileceğinin bütün belirtileri daha akıl hastanesine girmeden ortaya çıkar. Hastaneye yatar yatmaz kesin bir değişme olur, François uysal, sevimli, sağlıklı bir insan haline girer. Hangisini gerçek François olarak göreceğiz? Filimde sağlığı ile ilgili açıkça bir yargı verilmesi gereken bir an var Babasının onu akıl hastanesine yatırmak için doktor çağırdığı an. Franju, babanın doktora telefon edişinden hemen François'nın hastaneye götürülmesine geçerek bu yargının ne olduğunu açıklamaktan kaçınıyor, böylece doktorun tutumunu bir türlü öğrenemiyoruz. Bu kaçınmanın filimde önemli sonuçlarıyla karşılaşıyoruz. Hastanedeki hayatı yalnız François'nın gözüyle görüyoruz. Kişiliği kesin olarak belirtilmediği için, gördüklerini değerlendirmek kolay değildir - aklı başında bir insanın hastaneyi görüşüyle bir akıl hastasının görüşü oldukça değişiktir. Daha önce söylediğimiz gibi François hastaneye girdikten sonra çok sevimli bir insan olur. Bu da insanların haksız yere bir yere kapatılmaları gibi gerçek bir durumla iyi insanların kötü kurumlarla savaştığını belirten genel bir durumu basite indirgemek olur. Franju filmin ilk yarısının gerektirdiği karmaşık yargıyı yapmaktan kaçınmıştır. François akıl hastası olsa bile kendisinin kapatılması konusunda Franju'nun tutumu nedir? Sonra hem insanı çıldırtan koşulları yaratan hem de bu koşulların kurbanlarını cezalandıran bir toplum üstüne yargıları nedir? François'nın kişiliğini değiştirmesinin çok önemli bir başka sonucu daha ortaya çıkmaktadır. Filmin başlangıcında François çılgın gibidir, bu çılgınlığı da kurumlara karşı bir tehlike olarak görülür. Daha sonraki bölümlerde ise öyle uysallaşır ki korkulacak bir yanı kalmadığı gibi o kurumların bir kurbanı olur.

«Les Yeux sans visage» da ele aldığı konu ve işleniş biçimi ile «La Tete contre les Murs»e çok benzer. Yer gene bir hastanedir, - bu kez her türlü hastanın bulunduğu bir hastane. Tehlike kaynağı (gene Pierre Brasseur'ün oynadığı) «sert» bir operatördür. Bu filim ilk bakışta «La Tete contre les Murs»den daha açık - seçiktir. Boileau - Nejerac'ın yazdıkları derli toplu bir senaryosu vardır. Ayrıac görünüşte daha iyimser bir filimdir. Doktor kendi yarattığı güçler tarafından yok edilir ve baş kurbanı olan kızı da böylece kurtulur. (Franju'ya filmin sonunun neden geleneksel biçimde, polisin yardımıyla, çözümlenmediği sorulduğunda, kısaca şu cevabı vermiştir, «Polisleri sevmem.»)

Ne var ki, «La Tête contre les Murs» gücünü veren yaratıcı gerilimi «Les Yeux sans visage»da bulamayız. Gerçekçi gözlemler yerini bir takım birbirini tutmaz, savruk görüntülere bırakmıştır. Ama bunlardan bazılarının çok etkili olduğunu da söylemek gerekir. Tünellerin ve tren yollarının kesiştiği ürkütücü bir dekor içinde Dr. Genessier'in alnındaki lâmbanın ışığında yaşlı bir adamın yüzünü görürüz. Bu adamın kızının cesedine Dr. Genessier kendi kızının ceesdi olduğunu söyleyerek sahip çıkmıştır. Doktorun kızı Christine evin içinde oradan oraya dolaşıp durmaktadır. Durup dururken nişanlısına telefon eder. Karşıdan «Alo» sesini duyunca, cevap vermeden telefonu kapatır; nişanlısı kendisinin öldüğünü sanmaktadır. Doktor parmaklarını sayması için hasta bir çocuğa gösterir. Hasta çocuk bu parmaklara boş gözlerle bakar. Ama bunların hepsi bir bütün meydana getirmezler. Hastanede greçek bir hayatın var olduğunu duyamayız. Filmin büyük bir bölümü işini bilen herhangi bir yönetmen tarafınadn çekilmiş gibidir.

Böylece «Les Yeux sans visage» biçiminin yüklenemeyeceği ya da doğrulayamayacağı bir çok temalarla doludur. Filim boyunca doktor ve doktorun deneyleri ile belirtilmeye çalışılmış kontrolsuz bir şiddet duygusu vardır. Bu şiddet ayrıntıların çoğunluğunu meydana getiren gürültülü otomobil ve trenlerle filmin dokusunda da kendini belli eder. Doktor, kızı ve yardımcısı arasındaki ilişikler inandırıcı değildir. Konuşmalardan, yardımcının Dr. Genessier'nin metresi olduğu sanısını veren ipuçları vardır. Yardımcının çizilişinde sevici olduğu izlenimini veren özellikler görülür. Bu iri yarı kadın, sırtında parlak siyah bir yağmurluk, üstünü sadece bir manto örten genç bir kızın nehirle birlikte akıp gidişini seyreder. Christine'in saçlarını nerdeyse cinsel bir zevk alıyormuşcasına okşayarak tarar. Filimde bu ilişkiyi değişik biçimlerde yorumlamamız için bir sürü ipucu verilir. Ayrıca baba ile kızı arasındaki ilişkide de babanın kızına karşı sapık bir tutkusu yok mudur? Christine'in yardımcının boğazına babasının yaptığı ameliyâtın yara izine - öfkeyle bıçak saplaması yardımcı ile babasının arasındaki ilişkiyi kıskanmasını mı gösterir? Filim boyunca bütün bu sorular zaman zaman ortaya çıkar, fakat eldeki kanıtlar bu soruları tartışmakta işe yaramayacak kadar belirsiz ve çelişmelidir.

Bütün bunların sorumluluğunu da yalnız Franju'ya yüklememek gerek. Boileau - Najerac ikilisi korku filimleri üstüne uzmanlaşmışlardır. «Les Yeuxsan visage»da da klâsik korku filimlerinin birçok özellikleri göze çarpar. Korku yaratmak için kullanılan öğelerin simgesel ve ruhbilimsel bir takım çağrışımlara yol açabileecğini görmek için ruh doktoru olmak gerekmez. Franju'nun bunu görebilecek bir sanatçı olmasına rağmen, hiç değilse «Les Yeux sans visage»da bunu görse bile, istediği biçimde kullanamadığını görürüz. Ayrıca «Les Yeux sans visage» iyimser bir filim de sayılamaz. er ne kadar doktor kızının salıverdiği köpekler tarafından yok edilse bile, kızın kendisi oradan kaçmak için hiç bir çaba göstermez. Filmin son görüntülerinde kendisini elinde beyaz bir kumru ile ağaçlar arasında kaybolurken görürüz. Kızın uzun beyaz geceliği de, elindeki kumru da bu gidişin deliliğe doğru bir gidiş olduğunu gösterir. (Franju beyaz kumruların kendisine her zaman deliliği hatırlattığını söylemiştir.) Bütün filim boyunca Christine hiç bir direnme gücü olmayan, başına gelenlere boyun eğen bir tip olarak görülür. Bu davranışıyla «La Tête contre les Murs»ün kahramanıyla, ne olursa olsun sonuna kadar direnmeye kararlı olan François ile, karşıtlık yaratır.

Belki şunu da belirtmek gerekir ki, bu kadar üstü kapalı, değişik yorumlara açık öğelerle dolu olan filim olaylar örgüsü açısından baştanbaşa özel bir dünyayı yansıtır. Hastane, Paris'ten kilometrelerce ötede çevresinden sıra sıra ağaçlarla ayrılmış özel bir hastanedir. Doktorun ameliyatları bu özel hastanenin özel bir bölümünde yapılır. Christine evin üst katında bir takım gizli odalarda yaşar. İnsan «La Tete contre les Murs»deki toplumsal huzursuzluğun «Les Yeux sans visage»da yerini özel bir karabasana bıraktığını duyar.

ÜÇ

«Dikkatimizi hastalık ve ölümden başka bir yöne çevirmek için elimizden geleni yaparız; yaşamamızın temelini meydana getiren mezbahalar ve her türlü pislikler gözden uzak tutulur ve hiç sözü edilmez; böylece şiirsel bir düşten başka bir şey olmayan bir dünyayı tanırız ancak.»

William James

Gerçeküstücülük dendi mi, insanın aklına genellikle anlaşılmaz ve sevimsiz görüntülerle dolu bir filim gelir. Bu bakımdan, «**L'Age d'or/Altın Çağ**»ın ilk görüşte insana gerçekçi bir filim izlenimini vermesi oldukça şaşırtıcıdır. Bunuel olayların geçtiği yerleri belgesel filim tekniğiyle saptar. Bu dekor Roma'nın kurulduğu kumsaldan partinin verildiği köşke kadar uzanır. Filim boyunca olayların nerede geçtiği kesinlikle bellidir. Gerçeküstü görüntüler bu gerçekçi yapıya eklenir — Lya birden yatağının üstünde bir inek bulur, iki işçinin sürdüğü bir at arabası partinin verildiği odaya bir kapıdan girip öbüründen çıkar sokağın ortasında bir adam bir kemanı önce tekmeler sonra da üstüne çıkıp parçalar. Bunuel bu görüntüleri, hem bizdeki gerçeklik duygusunu sarsmak, hem de birbirine bağlı bir simgeler dizisi meydana getirmek için kullanır. Lya yatağında ineği bulunca gör-



L'AGE D'OR / ALTIN ÇAĞ

düğümüz dünyanın gerçekliğinden kuşkulanmaya başlarız. Başka bir düzeyde ise, inek Lya'nın ana olma isteklerini simgeler. Lya ineği Modot'yu düşünürken görür; daha sonra Lya'nın Modot'yu her düşünüşünde ineğin boynundaki çanın sesini duyarız. Başka bir örnek de hizmetçinin sırtından alevler çıkarak odaya girmesi ve oraya yığılıp kalmasıdır. Bu sarsıcı olay aynı zamanda partideki konukların temsil ettiği burjuva dünyasının uzak olmayan çöküşünün bir habercisidir.

Konu böyle ele alınınca Vigo'nun ve Franju'nun filimlerindeki konularla bir benzerlik olduğu ortaya çıkar — çürümüş ve tutucu bir toplumla bu toplumun karşı olduğu güçler: Bunuel'in filminde bu güç aşktır. Bunuel kurulu düzenin nasıl işlediğini uzlaşmasız bir gözle işler. Açılış bölümünde, bu düzenin aptallığını ve gösterişçiliğini tören için giyinmiş bir takım önemli adamların boş deniz kıyısında belediye sarayında yürürmüş gibi büyük bir ciddiyetle yürümelerindeki karşıtlıkla anlatır. Toplumun baskısı, Lya ile Modot sevişmek isterlerken buna engel olunarak Modot'nun polisler tarafından sürüklenip götürülmesiyle gösterilir. Toplumun yozlaşması ise parti bölümüyle, Bunuel'in oranın havasını doğrudan doğruya göstermesiyle, konukların anlamsız ve aptal yüzleri, sonu gelmeyen boş konuşmaları ve kibarlık gösterileriyle belirtilir. Ya da partide geçen bir takım olaylara karşı oradakilerin tepkisiyle bu yozlaşma ortaya çıkar. Odanın ortasından geçen atlı arabayı kimse görmez. Oraya yıkılıp kalan hizmetçiyle kimse ilgilenmez. Korucunun oğluyla oynarken birden çocuğu vahşice vurup öldürmesi onları kısa bir süre için düzenlerinden ayırsa bile, hemencecik hiçbir şey olmamış gibi eğlencelerine devam etmelerini önlemez. Ancak Modot üstüne içki döken kadını tokatladığı zaman gerçekten kızarlar. Ama bu da uzun sürmez. Olanları unuturlar, Modot da böylece yeniden eğlentiye katılıp Lya ile buluşur. Modot sert ve saldırgan kişiliğiyle toplumun bozduyu ya da karşı çıktığı 'aşk gücü'nü simgeler. Lya ile çılgınca sevişmeleri temel atma töreninin ağırbaşlılığını bozar. Lya'dan ayrıyken herşey, bir kadın çorapları reklâmı, bir dükkânın camekânı, ona sevgilisini hatırlatır. Yoksunluk onu köpekleri tekmelemeye, hattâ körlere saldırmaya kadar zorlar. Partide orta yaşlı bir kadının Modot'yu lâfa tutarak Lya'nın yanına gitmesine engel olduğu yetmiyormuş gibi bir de üstüne içki dökmesiyle, Modot kadını hoyratça tokatlar. Aşkını gerçekleştirmek için elinden geleni yapar. Polis hafiyeleri kendisini bırakmak istemeyince kendisinin önemli bir uluslararası kurumun üyesi olduğunu gösteren belgelerle onları epey korkutur.

Bunuel ele aldığı aşk ve toplum çatışmasını, konunun içerdiği şiddet duygusuna rağmen, Freud'un yeni bir takım buluşlarından da faydalanarak oldukça ince ve ustalıklı bir biçimde yansıtır. Lya ile Modot bahçede önce sevinç ve tutkuyla sevişirler, sonra müzik başlar (Tristan ve Isolde) ve hareketleri kıvraklığını kaybeder, bozulur. Kucaklaşmak isterlerken kafaları birbirine çarpar, doğru dürüst yaklaşamazlar birbirlerine. Filim boyunca Bunuel müziğin cinsel kışkırtıcılığını belir-

tir; bu bölümde müzik bastırılmış cinsel duyguların yerini almıştır. Müziği duyar duymaz Modot ile Lya yeniden toplumsal törelerin kurbanı olurlar, coşkuları eskisi gibi doğal ve içten değildir. Bunuel'in orkestranın çalgıcıları arasına bir papaz koyması ve orkestrayı her gösterişte papazı da göstermesi bir rastlantı değildir. Her keresinde de papaz şeytanca gülümsemektedir. Gene bu düzeyde, Modot sevişirken gözü bir heykele takılır, bu heykel ona bir papazı hatırlatır. Biz de aynı anda bir köprüden geçmekte olan o papazı görürüz. Modot gidince Lya şehvetle oradaki bir heykelin ayağının baş parmağını emmeye başlar.

Bunuel de Freud gibi kültürü cinselliğin gizlenmesi olarak görür. Kültür böylece Kiliseyle işbirliği yapmaktadır. Bunu anlatmak için, örneğin, Lya Modot'yu bırakarak yaşlı orkestra yönetmeni ile gidince Modot kadının arkasından koşmaya başlar. Ses bandındaki davul sesleri Modot'nun öfkesini belirtir. Daha sonra, Modot yapmacık bir sıkıntıyla kendini yatağa atınca yeniden Tristan ve İsolde müziği duyulur. Ayağa kalkıp pencereden bir piskoposu, bir zürafayı, kocaman bir çam ağacını ve yanan bir sabanı atmaya başlayınca davul sesleri yeniden başlar. Modot bir devrimci olmuştur artık.

Bütün bu anlatılanlardan sonra «L'Age d'or» bize olduğundan daha açık-seçikmiş gibi gelebilir. Filmin zayıf yanlarından biri de filimde yerine oturmamış olağanüstü bir gücün kendini duyurmasıdır. Bunun nedeni ise filmin bir takım düşüncelere, özellikle Freud'un düşüncelerine sıkı sıkıya bağlı olmasıdır. Eğer bu düşünceleri bilmezseniz filimden bir anlam çıkaramazsınız. Filimdeki kişiler ve durumlar bu düşünceleri doğrudan doğruya yansıtmaz. Yalnız, arada bir, kişiler ve olaylar bu düşüncelerin birer örneği olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden filmin gelişme çizgisi iyice belirlenmemiştir.

Bunuel, bundan sonra 1932'de kuzey İspanya'daki Las Hurdes bölgesinde yaşayan insanların hayatlarını anlatan «**Las Hurdes/Ekmeksiz Toprak**» adlı belge filmini yaptı. 1946'da Meksika'da çevirdiği «Gran Casino» filmine kadar başka bir şey yapmadı. Bu filim de Meksikalı yapımcı Oscar Dancigers'in ısmarladığı ticari bir yükten başka bir şey değildi ve başarısız bir filim olduğu için Bunuel bir süre başka filim yapamadı. Derken 1949'da Dancigers'e «**Los Olvidados / Unutulmuşlar**» ın senaryosunu gösterdi. Dancigers senaryoyu beğendi ve filmin yapımını üstüne almaya söz verdi. Ayrıca, bu filimden önce ticari bir filim olan «**El Gran Calavera**» yı çevirirse «Los Olvidados» un çevrilmesinde Bunuel'e istediği gibi çalışma fırsatı vereceğini söyledi. Bunuel bunu kabul etti ve «Los Olvidados» da belirli bir ölçüde özgür çalışabildi.

«Las Hurdes» filminden onsekiz yıl sonra yapılmış olmasına rağmen «Los Olvidados» da aynı havayı taşır. Bunuel büyük şehirlerin yoksul mahallerinde yaşayan genç insanların hayatlarına da Las Hurdes'in insansız ve bitkisiz dağlarına baktığı yalansız ve yanılmaz gözlerle bakar. Bu çeşit yerlerin en belirgin özelliği olan yoksulluğu görürüz; bir anne çocuklarını gerektiği gibi doyu-



LOS OLVIDADOS / UNUTULMUŞLAR



LAS HURDES / EKMEKSİZ TOPRAK

ramamaktadır; gençler iş bulamadıkları için yankesicilik ve hırsızlık etmektedirler; sokaklarda körlere, topallara rastlanılır; evler herkesin düzensiz bir şekilde yatıp kalktığı bir ya da iki gözü olan izbelerdir. Bunuel böyle bir havatın yarattığı sorunlar karşısında kof bir duygululuğa kapılmaz. Böyle yaşamanın bir sonucu da bilgisizliktir — insanlar kör bir adamın hasta bir kadını kumruyla okşayarak iyileştireceğine inanırlar. Daha da kötüsü böyle bir hayat insanları hoyratlaştırır. Kör bir dilencinin paralarını çalamayan mahalle çocukları, bunun acısını çıkarmak için adama yalnızken saldırıp ekmek parası için kendisine gerekli olan çalgılarını parçalarlar. Aynı çocuklar kendilerine cigara vermeyen bacakları kesik bir adamı arabasından indirip arabayı tekmelerler. Julian kafasına fırlatılan bir tuğlayla öldürülür sonra da ölüsü sopalarla dövülür.

Bunuel bütün bunları çok dolaysız ve yalın bir anlatımla verir. Daha çok omuz ve boy çekimleri kullanır, genel çekim ve çapraşık açılara pek başvurmaz. Bu yüzden Nicholas Ray gibi bir yönetmenin açı çekimleri ve gösterişçi kurguyla elde ettiği sınırlı heyecan duygusuna Bunuel'de rastlanmaz. Bunuel'deki bu anlatım yalınlığı yüzünden onun kolay kolay şaşmayan yer duygusu ve ayrıntı titizliği hemen göze çarpmayabilir. «Los Olvidados» daki hayatın yoksulluk ve kısırlık duygusunu, olayların geçtiği alçak damlı, kişiliksiz evler, toz toprak ve bunaltıcı hava, yıkık ya da yarım kalmış yapılar ve çöp yığınları verir. Kullanılan ayrıntıların açıklayıcı bir niteliği vardır; söz gelimi filmin en sert olaylarından ikisi, büyük modern şehirdeki hayatın şiddetini ve kalıplaşmışlığını simgeleyen beton-çelik karışımı bir yapının önünde geçer.

«Los Olvidados» kötü yaşama koşullarının nasıl şiddet ve yozlaşmaya yol açtığını gösteren basit bir filim değildir. Bunuel'in yarattığı dünya, ahlâk açısından Ochitos'un temiz yürekliliğinden Jaibo'nun nerdeyse eksiksiz soysuzlaşmasına kadar insanlığın önemli bir kesitini içerir. Bu iki aşırı ucun arasında hayatla bir çeşit uzlaşmaya varmış olan Meche'nin ailesini, bu koşullar altında ne yapacağını pek bilemeyen Pedro'nun annesini ve kardeşlerini, bir de böyle bir toplumdaki gerici güçleri temsil eden dilenciyi görüyoruz. Bu insanların hepsi büyük bir güç ve karmaşıklıkla çizilmiştir. Ochitos'un ineğin memesinden süt emişini gösteren yalın görüntü kendisinin temiz yürekliliğini kestirme bir dille ortaya koyuyor. Meche'de de aynı saflığı görürüz. Ochitos'la olan ilişkisinde, ona uğur getirecek bir andaç vermesinde, derisini temiz ve yumuşak tutacağını söyledikleri için sütle yıkanmaya kalkmasında açıkça belirir bu saflık. Meche'nin ailesinin hayatla bir uzlaşmaya varmış olmaları ise yetiştirdikleri hayvanlarla kendi aralarındaki doğal ilişkilerle gösterilir. Bunuel bunları sadece ülküleştirilmiş saflığın birer görüntüsü olarak görmez. Filim boyunca yaratmış olduğu gerçek çevrenin boyutlarıyla değerlendirir insanları. Dede Pedro'nun ölüsünü samanlıkta bulunca hemen korkuyla onu bir çuvala kor ve çöplüğe atar.

Pedro'nun annesi Bunuel'in yarattığı en canlı kişilerden biridir. Pasaklılığı ve vurdumduymazlığı Pedro'ya karşı sevgisiz davranışıyla, ve Jaibo'nun kendisini kolayca baştan çıkarışıyla belirlenir. Çekici yanları da aynı güçle çizilir. Bunuel kadının cinsel çekiciliğini ayaklarını yıkayışını gösteren bir çekimle belirtir. Oğlu işlemediği bir suç yüzünden islâhevine gönderilince ona ilgi duymaya başlar. Filmin son görüntülerinde, başında siyah bir örtüyle sokaklarda biraz önce öldürülen ve gerçekte çöplüğe atılmak üzere bir çuval içinde götürülürken rastladığı oğlunu ararken trajik bir boyut kazanır.

Filimdeki kör dilenci de oldukça başarıyla çizilmiştir. Kendisi filmin en açıkça simgesel olan kişisidir (yalnız burada simgecilik bile gerçekçi yapımın bir parçasıdır — Kör dilenciyi hep soysuzlaşmış yaşlı bir adam olarak düşünürüz). Görevi ortaya çıktığı son görüntülerde açıklanır. Jaibo'nun kendi odasında olduğunu sanınca kalın bir tahtayı yanlamasına kapıya dyar. Kpıya dayadığı thta bir haç meydana getirir. Bu görüntü hem bastı güçleri hem de bu güçlerin kimler olduğu konusunda bir ipucu verir. Kapının en üst tahtasındaki beyaz haç da bu ipucunu destekler. Polisler Jaibo'yu almaya geldiklerinde, kör dilenci alıcıya dönerek, «Bunların hepsi daha doğarken öldürülmeliydi» der.

(Devam edecek)

Çeviren : G. Ç.

kaynaklar

10 ekimden 1 kasım'a kadar çevrilen türk filmleri listesi

agâh özgüç

E K İ M

162) HİNDİSTAN CEVİZİ Yön. ve Sen. Osman Seden / Gör. Kenan Kurt / Oy. Zeki Müren, Filiz Akın, Sadri Alışık, Sevda Ferdağ, Süleyman Turan / Yap. Kemâl Film.

163) KADER BAĞI — Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Bülent Oran / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Kartal Tibet, Semiramis Pekkan, Muzaffer Tema, Yılmaz Köksal, Feridun Çölgeçen / Yap. Erler Film

164) ŞEYTANIN OĞLU Yön. Mehmet Aslan / Sen. Yılmaz Güney / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yılmaz Güney, Birsen Menekşeli, Peri-Han, Hayati Hamzaoğlu, Cenk Er, Süha Doğan / Yap. Şahinler Film

165) DÖRDÜ DE SEVİYORDU — Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Orhan Kapkı / Oy. Selda Alkor Ekrem Bora, Tamer Yiğit, ,Selma Güneri, Yusuf Sezgin Aliye Rona / Yap. Duygu Film

166) CANİLER KRALI KİLLİNG — Yön. ve Sen. Yılmaz Atadeniz / Gör. Ali Uğur / Oy. Yıldırım Gencer Sevda Nur, Suzan Avcı, Devlet Devrim, Reha Yurdakul, Süha Doğan Meriç Başaran, Cahit Irgat / Yap. Atadeniz Film

167) YA SEV YA ÖLDÜR — Yön ve Sen. Duygu Sağıroğlu / Gör. Cengiz Tacer / Oy. Fatma Girik, Kuzey Vargın, Peri-Han, Demir Karahan, Yüksel Alkaya / Yap. Efes Film

168) CİCİ GELİN — Yön. Nuri Ergün / Sen. Bülent Oran / Orhan Kapkı / Oy. Cüneyt Arkın, Filiz Akın, Öztürk Serengil, Süha Doğan, Nubar Terziyan / Yap. Akün Film

169) MALAZGİRT KAHRAMANI ALPASLAN — Yön. ve Sen. Muharrem Gürses / Gör. Sami Acun Güngör Tetiker / Oy. Atillâ Gürses; Mine Sun, Sami Ayanoğlu, Gönül Beyhan, Aynur Aydan / Yap. Atilla Film

170) ÖLÜM SAATİ — Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Nejat Okçugil / Oy. Ayhan Işık, Sevda Ferdağ, Sevda Nur, Cahit Irgat / Yap. Er Film

171) DELİ FİŞEK — Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Hülya Koçyiğit, Erden Güvenç, Birsen Ayda, Nubar Terziyan / Yap. Metro Film

172) DİŞİ KİLLİNG — Yön. Aram Gülyüz / Sen. Erdoğan Tünaş / Gör. Cengiz Batuhan / Oy. Tanju Gürsu, Gülgün Erdem, Gülten Ceylan / Yap. Metro Film

173) CANGO ÖLÜM SUVARİSİ — Yön. Remzi Contürk / Sen. Recep Ekicigil / Gör. Kaya Ererez / Oy. Figen Say, Tunç Oral, Yılmaz Köksal, Oktar Durukan, Meral Küçlikerol / Yap. Artist-Pesen ortak yapımı

174) HARUN REŞİD'İN GÖZDESİ — Yön. Atıf Yılmaz / Sen. Sevda Sezer / Gör. Gani Turanlı / Oy. Ajda Pekkan, Erol Tezeren, Tuncer Necmioğlu, Devlet Devrim, Turgut Özatay, Lale Belkis / Yap. And Film

175) MANDRAKE KİLLİNGE KARŞI — Yön. Oksal Pekmezoğlu / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Nedim Akanlar / Oy. Güven Erte, Mine Mutlu, Meltem Mete, Sadettin Düzgün, Derya Tanyeri / Yap. Mutlu Film

176) AYRILSAK DA BERABERİZ Yön. Muzaffer Aslan / Sen. Bülent Oran / Gör. Mengü Yeğin / Oy. Türkân Şoray, Ediz Hun, Tugay Toksöz / Yap. Sine Film

177) SON GECE Eser. Esat Mahmut Karakurt / Yön. Memduh Ün / Sen. Memduh Ün Halit Refiğ / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Fatma Girik, Kartal Tibet, Cahit Irgat, Naci Erhun, Aliye Rona / Yap. Uğur Film

178) ORTAŞARK YANIYOR — Yön. Zafer Davutoğlu / Sen. Safa Önal / Gör. Kenan Davutoğlu / Oy. Göksel Arsoy, Figen Say, Meryem Fahrettin, Hayati Hamzaoğlu, Serpil Gül / Yap. Göksel Kobra ortak yapımı

179) MASUM VE SUÇLU — Yön. ve Sen. Ferit Ceylan / Gör. Yılmaz Gürbüz / Oy. Kuzey Vargın, Hülya Darcan, Yıldırım Gencer, Meriç Başaran, Süleyman Turan / Yap. Bahadır Film

180) TRAFİK BELMA — Yön. Sırrı Gültekin / Sen. Sadık Şendil / Gör. Sertaş Karan / Oy. Gönül Yazar, Berkant, Öztürk Serengil, Kenan Pars, Vahi Öz, Suna Pekuysal / Yap. Gültekin Film

181) HAYAT ACILARI Yön. Orhan Aykanat / Sen. Ali Fuat Kalkan / Gör. Fevzi Eryılmaz / Oy. İzzet Günay Figen Say, Kadir Savun, Nuran Aksoy, Yıldırım Gencer, Atilla Ergün / Yap. Aykanat Film

182) GARİBAN DERLER BİZE — Yön. Bilge Olgaç / Sen. Vecdi Uygun / Gör. Yılmaz Ceylân / Oy. Sevim Şengül, Adnan Varveren, Kemal Aydan, Baki Tamer, Feridun Çölgeçen / Yap. Sezgin Film

183) KİLLİNG ÖLÜLER KONUŞAMAZ — Yön. ve Sen. Yavuz Figenli / Gör. Enver Burçkin / Oy. Oya Peri, Oktay Gürsel, Aysel Tanju, Mine Soley, Hüseyin Peyda / Yap. Kervan Film

sinematek haberleri

Geride bıraktığımız günler Türk Sinematek Derneğinin yurt dışında yabancı sinematek'lerin işbirliğiyle düzenlediği «Türk Filmleri Toplu Gösterileri» nin ilkinin gerçekleşmesine sahne oldu. Geçen yıl İstanbul'da yapılan «Bulgar Filmleri Toplu Gösteri»sine karşılık olmak üzere bu kez Sofya'da bir «Türk Filmleri» haftası düzenlendi. Geçen yıl Bulgaristan'dan dört kişilik bir heyet çağrılı olarak gelip «Bulgar Film Haftası»nı Sinematek üyelerine sunmuştu. Bu yıl Sofya'ya dört kişilik bir çağrılı heyet gidecekti. Ancak son anda çıkan bazı güçlükler dört kişiden ancak ikisinin bu çağrıya uyabilmesine izin verdi. Sinematek temsilcisi Tuncan Okan ve eleştirmeci Atillâ Dorsay Sofya'ya giderken, çalıştığı filmin yapımcısından izin alamayan Pervin Par ile son alınan bazı kararlar yüzünden pasaportu zamanında yetişmeyen Sabahattin Eyüboğlu, bu önemli olaya katılamadılar. Dergimizin baskıda olduğu günlerde yapılan «Sofya Türk Filmleri Haftasına» ait daha geniş bilgileri önümüzdeki sayıda bulacaksınız.

İçinde bulunduğumuz ayın 18 inden başlayarak dünya çapında bir sinema kişisi, yazar ve tarihçi Prof. Mario Verdone, Türk Sinematek Derneği ve İtalyan Kültür Heyeti'nin konuğu olarak Ankara ve İstanbul'a gelecek. Prof. Verdone beraberinde getirdiği «İtalyan Yenigerçekçilik sonrası» filmlerini Sinematek üyelerine sunacağı gibi, bir basın toplantısı da yaparak soruları cevaplandıracak. Bu yıl, düzenlediğimiz toplu gösterilerin yanında, bunları çeşitli açılardan destekleyecek olan araçlardan biri olarak, Prof. Verdone'nin Türkiye'ye gelişinin önemli bir olay olduğu kanısındayız.

Ankara, kent olarak, Sinematek Derneği'nin yalnız İstanbul'da çalışmalarını sürdürdüğü 1965-66 döneminde bile, çalışma alanımızı genişlettirmek istediğimiz bir yerdi. Ancak, ilk çalışma yılının hatalarını da yayacağımızı düşünerek bu tasarımızı, 1966-67 döneminde gerçekleştirmek üzere geri bırakmıştık. Geçen yıl Ankara'lıların büyük ilgisiyle karşılaşan Sinematek'in Ankara bürosu, kabul etmeliyiz ki zaman zaman çalışmalarını arzulanan kıvamda üyelerine sunamadı. Bunun, kadro yetersizliği, programlama güçlükleri gibi nedenleri olmakla birlikte, aslında ilk yıl İstanbul'da karşıkarşıya geldiğimiz güçlüklerin etkisi üyelerimizi haklı olarak, bizi zaman zaman kınamaya yöneltti. Bu yıl Erdal Öz yenetiminde yeni bir kadroyla çalışmalarını yürütecek olan Ankara büromuz 7 Kasımda Potemkin Zırhlısı'yla gösterilerine başladı. İlk yılın bütün aksaklıklarına rağmen, program ilân edilir edilmez, ilgilerini gösteren Ankara'lı üyelerimize bu sütunlarımız aracılığıyla teşekkürlerimizi sunar, İstanbul programlarının aynen gerçekleştirilmesinde gereken titizliği göstereceğimizi bildiririz.

Ekim ayının gösteri programı FIAF'ın aldığı karara uygun olarak tamamiyle sinema klâsiklerinden düzenlenmişti. İlk gösteri olan **Potemkin Zırhlısı** için söylenecek bir sözü gereksiz buluyoruz. İsveç filmleri toplu gösterisi'nin ilk filmi **Arne'nin Hazinesi**, 1919'da çevrilmesine rağmen günümüzde geçerli sayılan kurgu kuramlarının temelini daha o günlerde atmış, tekniğinin başarısı ile kendini kabul ettiren bir filmdi. Alf Sjöberg'in **Bayan Julie**'si, olağan bir konunun, bir sinema ustası tarafından bir başeser haline getirilebileceğinin bir örneği olarak karşımıza çıktı. Sjöberg'in duyarlı, şiirsel ve son derece modern anlatımı bugün bile erişilemeyen bir film yapıyordu Bayan Julie'yi. Ingmar Bergman, Türk seyircisi tarafından kırpılmış bir «Sessizlik» le tanınan bir yönetmendir. Sinematek üyeleri daha talihlidirler bu konuda. Bergman'ın «Yüz» ve «Aynadaki Gibi» filmlerini izlemişlerdi. **«Gezginciler Gecesi»** ve **«Yaban Çilekleri»** ile yönetmenin çalışmasının önemli bir bölüğünü tanımış oluyorlar böylece. İlki karamsar, kasvetli havasıyla onu Bergman'ın en umutsuz filmi olarak gösterenleri doğrularken, taşıdığı mesajın önemiyle dikkati çekiyordu. «Yaban Çilekleri» ise daha soğukkanlı, sorunlara daha kuşbakışı bakabilen bir insanın, mükemmel örülmüş, en iyi filmlerinden biriydi. Kasım ayının ilk filmi, yeni bir sinemanın, Belçika sinemasının sinema dünyasını altüst eden bir filmiydi. André Delvaux'nun **Kafası Kazınmış Adam**'ı ruhbilimsel bir inceleme değerini taşıyan, klâsik yapılı ama başoyuncusunun uzun zaman unutulamayacak, güç çok oyunuyla belleğimizde yer tutacak. Japon sinemasının dünya sinema şenliklerinin bütün ödüllerini silip süpürdüğü yılların bir ürünü olan **Kwaidan**, yönetmeni Kobayaşi'nin bilmeyiz ama, herhalde türünün en iyi filmlerinden biridir. Japon filmlerine özgü bir ağırlıkta gelişen film, zaman zaman soluk kesiciliğiyle — bir hanım üyeyi bayıltacak kadar — salonu dalgalandırdı.

üç türk sinemacısı

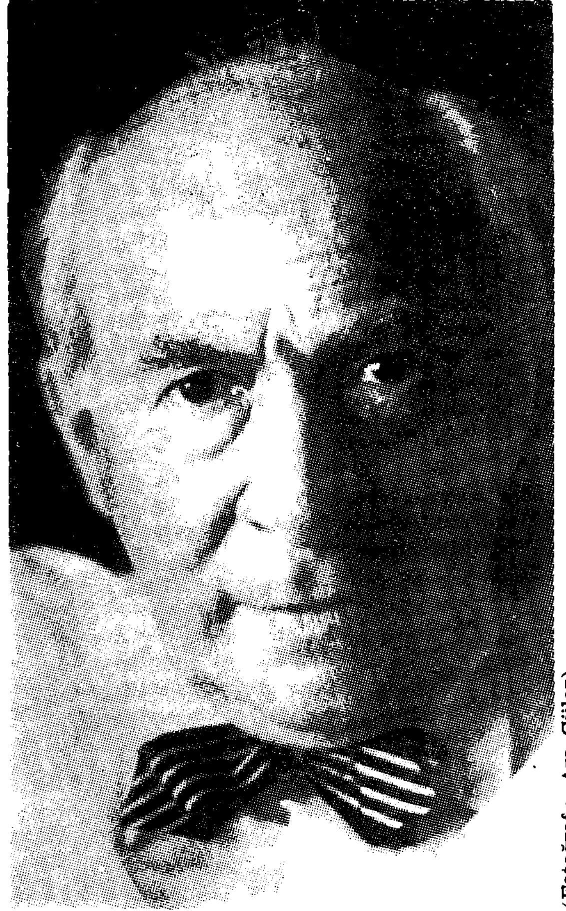
1

muhsin ertuğrul

Hayatının 50 yıldan uzun bir süresini sinemaya vermiş olan Muhsin Ertuğrul konusunda bir derginin birkaç sayfasına sığdırılacak bir yazı yazmanın güçlüğü karşısında, kendisi hakkında en geniş araştırmayı yapmış olan sayın Nijat Özön'ün Sinema El Kitabı ve Türk Sinema Tarihi adlı kitaplarından yararlanarak hazırladığımız yazıyı okuyucularımıza sunuyoruz.

Muhsin Ertuğrul 15 Şubat 1892 de İstanbul'da doğdu. Hariciye veznedarı Hüseyin Hüssü Bey'in oğlu olan Ertuğrul, ilk ve orta öğrenimini İstanbul'un çeşitli okullarında (-) tamamladı.... On yedi yaşındayken, daha Meşrutiyet'in haftasında, 2 Ağustos 1908 de Burhanettin (Tepsi) Bey'in o vakit Erenköyü'ndeki bir açıkhava temsilinde sahneye çıktı... (1) İlk Dünya Savaşına kadar çeşitli tiyatro topluluklarında çalıştı, çeşitli tiyatro topluluklarını yönetti. Bu arada fırsat buldukça Avrupa'ya gitti. 1916 da Almanya'da tiyatro incelemelerinde bulunurken geçimini sağlamak üzere filimlerde rol aldı. Savaş sonunda ise yine Almanya'dayken yönetmenliğe başladı...

Mütareke döneminde yurda dönen Ertuğrul, o zamana kadar filim getiriciliği ve işletmecilik yapan Seden kardeşleri filim yapımına yöneltti. Seden'ler «Kemal Film» adıyla bir yapımevi kurdular. Sedenler Eyüp'teki Defterdar Mensucat Fabrikasının bir pavyonunu kiralıyarak stüdyo kurdular. Ertuğrul, İstanbul'da yankıları sürüp giden bir cinayet olayını senaryo kılığına sokup «İstanbul'da bir facia-i aşk» (Şişli güzeli Mediha Hanım'ın facia-i katli) (1922) adındaki filmi çevirdi. Bunu yine aynı yıl Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun, çevresinde büyük gürültüler uyandıran romanı


(Fotoğraf : Ara Güler)

«Nur Baba» dan aktardığı «Boğaziçi Esrarı» izledi. Kurtuluş Savaşı sona ererken de Halide Edip Adıvar'ın yine büyük yankılar uyandıran romanından «Ateşten Gömlek»i (1923) çevirdi. Bu filimde Türk kadın oyuncuları ilk olarak beyazperdede görünmekteydiler. Ertuğrul bundan sonra, Weimberg'in tamamlıyamadığı «Leblebici Horhor» konusunu ele alarak Türk operet repertuvarının bu sevilen yapıtını perdeye aktardı

(Leblebici Horhor, 1923); ardında da Paul Autier ile Cloquemin'in piyesinden uyarladığı «Kızkulesinde bir facia» (1923) ile Peyami Safa'nın romanından «Sözde Kızlar»ı (1924) çevirdi. Fakat bu sırada «Kemal Film»in Defterdardaki fabrikadan birdenbire çıkarılması üzerine Seden kardeşler yapımcılıktan vazgeçince sinema çalışmaları duruverdi....

«Kemal Film» in sinema çalışmalarına son vermesi üzerine işsiz kalan Ertuğrul ertesi yıl Sovyetler Birliği'ne gitti, orada büyük bir özellik taşımıyan üç filim (Tamilla, 1925, Beş dakika, 1926, Spartaküs, 1926) çevirdi. Ertuğrul 1927 de Türkiye'ye dönünce yeniden filim çevirme imkânları araştırmağa başladı. İpekçilik ve bonmarşecilikten sonra işletmeciliğe geçmiş olan İpekçi kardeşlerle anlaşan Ertuğrul 1928 de sinema çalışmalarına yeniden başladı..... «İpek Film»in ilk filmi olan «Ankara postası» (1928), Reşat Nuri Güntekin'in Fransız yazarı François de Curel'in bir piyesinden «Bir gece faciası» adıyla uyarladığı ve «Şehir Tiyatrosu»nda sahneye konan yapıta dayanıyordu. 1914 18 Fransız - Alman çatışması kuvva-yi milliyecilerle padişahçılar arasındaki çatışmaya, Alsace Lorraine İzmit'e, Alman prensesi Çerkes asıllı sultana çevrilmişti.... (2)

«İpek Film»in giriştiği ikinci film yabancı bir filimden esinlenerek çevrilen «Kaçakçılar» adlı polis filmiydi..... Ertuğrul'un bu kez, 1929 Türkiye Güzellik Kraliçesi Feriha Tevfik (Negüz) ü baş oyuncu olarak kullandığı «Kaçakçılar»ın bir sahnesi çevrilirken, «polis» lerin kovaladığı «kaçakçı» ların otomobili bir uçuruma yuvarlandı. Oyunculardan Karakaş öldü, Sait (Köknar) ağır yaralarla, yüzü gözü parça parça olarak kurtuldu. 1929 Kasımına raslayan bu olay üzerine, filmin çevrilmesine ara verildi. Az sonra filmin tamamlanmasına başlandığı vakit sesli sinema Türkiye'ye girmiş bulunuyordu. Bu durumda «Kaçakçılar»ı tamamlamak ve sessiz olarak çıkarmak doğru olmıyacaktı. Fakat Türkiye'de henüz sesli film çevrilmesini sağlıyacak kuruluşlar da yoktu. Bunun üzerine İpekçi'ler, Yunanlılar ve Mısırlılar ile ortaklaşa bir film meydana getirmeğe ve bunu Fransa'da seslendirmeğe karar verdiler. Ertuğrul, «Dâr-ül Bedayi» oyuncularının yanına yeni bir operet oyuncusu olan Semiha (Berksoy) 'u, Mısırlı şarkıcı Azize Emir (Azîza Amir) ve Yunanlı Gavrilides'i katarak «İstanbul Sokaklarında» (1931) adındaki «sözlü ve şarkılı» ilk Türk filmine başladı...»

Nişantaşı'ndaki (Not: İpekçiler tarafından kurulan) İlk sesli film stüdyosunun birinci eseri, aynı zamanda Ertuğrul'un en iyi filmi olan «Bir Millet Uyanıyor» (1932) idi. Senaryo, Nizamettin Nazif (Tepedelenlioğlu) nun yazdığı orijinal film hikâyesine dayanıyordu. Senaryo olarak sağlam olmasa bile, hiç olmazsa Ertuğrul'un öbür filimleri gibi sahne eserlerine dayanmamaktan ileri gelen bir üstünlük taşıyordu.... Ertuğrul, «Bir millet uyanıyor»u izliyen iki yıl içinde, sesli filmin çıkışı üzerine batıda birden moda olan operetlerin ve müzikli komedileri örnek alan beş film meydana getirdi.... (Karım beni aldatırsa, 1933; Söz bir Allah bir, 1933; Milyon avcıları, 1934; Cici berber, 1933; Leblebici Horhor, 1934)

«İpek Film» in yapıma ara vermesi, Ertuğrul'un cesaretini kırmadı; «İpek Film» stüdyosundan yararlanarak kendi hesabına bir film çevirmeğe başladı. Yeni film, «Aysel, Bataklı damın kızı» (1934 35) adını taşıyordu... Ertuğrul'un, kendi hesabına çevirdiği bu filme, öbürlerinden daha ciddiyetle sarıldığı anlaşılmaktadır... (2)

((1937 de, yeniden yapıma geçen İpek Film hesabına, Nazım Hikmetle birlikte, dekorlarını Abidin Dino'nun çizdiği ve Arif Dino, Ferdi Tayfur ve Mediha'nın başlıca kişileri canlandırdığı «dar bütçeli» bir filim olan «Güneşe doğru» yu yöneten Ertuğrul, sonraki yıllarda iki tarihsel komedi çeviriyor: Musahipzade Celâl'ın «Aynaroz Kadısı» (1938) ve «Bir kavuk devrildi» (1939). Bunları iki vodvil izliyor: Baş rolünü Münir Nurettin Selçuk'un oynadığı «Allahın cenneti» (1939) ve Jean de Letraz'ın «Bichon» adlı oyunundan uygulanan «Tosun Paşa» (1939).))

Vodvillerde tiyatro oyuncularından yararlanan Ertuğrul, iki melodramında filmlere başvurdu. Bunlardan «Şehvet kurbanı» (1940), Almanya'da kazandığı ün üzerine Hollywood'a çağırılan Emil Jannings'in orada Victor Fleming'in yönetiminde ilk çevirdiği filmi «The Way of All Flesh» ten aktarılmıştı... (Ertuğrul'un) 1938 den beri üzerinde çalıştığı ikinci melodram «Kıskanç» da yine Ertuğrul'un beyaz perdede Jannings ile birlikte her vakit örnek aldığı öbür oyuncu Werner Krauss'ın hatırı için çevrilmişti....» (2)

((Bu iki melodramın arasında, Senaryosunu Nazım Hikmet'in yazdığı, «Kahveci Güzeli» (1941) ni yönetiyor Ertuğrul ve sonraki yıllarda, başladığı oysa bitiremediği «Nasrettin Hoca düğünde» (1940 43) hariç, yeniden köy filimlerine dönüyor: Nazım Hikmet'in bir halk masalından yararlanarak yazdığı «Kızılırmak Karakoyun» (1945 - 47), «Harman sonu» (1946) ve Faruk Nafiz Çamlıbel'in oyunundan «Yayla Kartalı» (1945). 1953 te ilk renkli Türk filmi olan «Halıcı kız»ı yönettikten sonra Muhsin Ertuğrul sinemadan çekiliyor)).

(1) Sinema El Kitabı. Nijat Özön. Elif Yayınları. 1964 Istanbul.

(2) Türk Sinema Tarihi. Nijat Özön. Artist Yayınları, 1962 Istanbul.



KAHVECİ GÜZELİ / MUHSİN ERTUĞRUL / 1941

2

baha gelenbevi

1926 yılında Nice'de bir Türk var Baha Gelenbevî adı. 907 İstanbul doğumlu. Amerikan filmlerinde figüranlık yapıyor, Rex Ingram vb. Yükseliş hemen mevki olarak değil, enlem dereceleri olarak ve 1928 Paris. Orada alıcı yönetmeni Asım Muin ve onun yardımları var. Abel Gance'ın yardımcı ordusuna girmeye dek genişliyor sinema uğraşı. 1936'da «Un Grand Amour de Beethoven / Beethovenin Bir Büyük Aşkı filminde üçüncü yönetmen yardımcısı. Soğuk savaş başlar ve Gelenbevî yurda döner. Dönüş 1943'e dek sessiz bir dönüş'-tür. Bu tarihte Faruk Kenç adı belirir Gelenbevî'-nin sinema uğraşında. «Sinegrafist» olur ilk kez Kenç'in **Dertli Pınar**'ında. Hafif gelir bir yıl sonra alıcı ile uğraşmak ona, insanlarla uğraşmaya karar verir. Bir kız bulur. **«Deniz Kızı»** dır adı. Arkasından para bulmak gerekir. Necip Erses varken iş kolay. Ama çalışacak yer yok. Bir garaj bulunur, içindeki arabalar da kendilerini sokakta bulurlar, Necip Erses'in baş işareti ile. Çatı bulunduktan sonra onu aydınlatmak gerek. Işıldak yaptırılacak. Hazırı yok çünkü. Saç levhalar gümüş tutmaz. Önce bakırla kaplanır öyleyse. Sonra bakır'ın üstüne gümüş. İçindeki lâmbalarsa «bin» lik. Tellere gelince «bir» lik. Gerisini biz söylemeyelim. Stüdyo ise başka âlem. Negatif yıkamamış bunca yıllık ömründe. Bir laborantı var adı Kriton İlyadis. Orijinal ses kaydı. Hiç duymadım. Başlar çekim, İlyadis ile. Yardımcısı bir genç var: Bugünün Ören'i, dünün Turgut'u. Ama pelikül gerek film çekimi için. O sıralar tavukçu'ların bulundurdukları bir şey bu. Bilinmez bir gün lâzım olur diye belki. Karaköydeki bir tavukçu'da 120 metrelik bir ezilmiş kutu içinde film bulununca set bayram eder. İşte böyle bir ortam «Deniz Kızı» nınki. Oyunculara gelince şükür ki Şehir Tiyatrosu var. Mevsim yaz, tiyatro tatil. Kadro bulunur ama bir başoyuncu gerek. Ses Film ilân verir ama 1967'den çok gerilerdeyiz o yıllarda. Kimse çıkmaz. Orhan Esen derler bir koreograf vardır. Gel denir, gelir. Türk sinemasında ilk kez «dışarıdan biri» işe alınmıştır. Şartlar uygun; çekim biter. Saim Nahit Bilge'nin dekorlarında koca sokaklar yer almıştır. Harcamalar 28.000'i bulur. Kaba kurgu'su da biter bu arada filmin. Ama bir hafta sonu var ki.. Yönetmen Gelenbevî gider, bir de tenhada göreyim şunu diyerekten. Gördüğü itfaiyecilerdir, film yerine. Geriye bir iki kare kalır ama, bir saniyelik film için bunlardan 24 tane gerek. Ne yapıla ki. Yeniden çekile tabii. Tabii ama para ne gezer. Ama kişi sebat etmeye görsün. Bir-iki küçük değişiklikle yeniden çekilir «Deniz Kızı», tiyatro provaları başlamış iken. Bir haftalık iş iki günde yapılır. Bu kez harcamalar 11.000 lirayı bulur, ilk çekimin ücret bakiyeleri ile birlikte. Böylece bir «ticari kurtarma» yapılmış olur. Değil bugünkü şekli, on kere kötüsü yapılacak olsaydı yine yapılacaktı. Çünkü öyle gerekiyordu. Böyle «Deniz Kızı».

«Senaryosunda birçok geriye dönüşler vardı» diyor Gelenbevî. «İyi yapılsaydı çok güzel olurdu ya, yine de devrinin ötesinde idi». Ama insan bütün işi kendi yüklenirse güç olur biraz. Nitekim öyle oldu. Bununla birlikte 40 dakika süren bir yatak odası ayrımı ile devrin Arap filmleri furyasından iyice başkaydı «Deniz Kızı».

Sonra «**Yanık Kaval**» gelir, bu kez düz bir senar-



DENİZ KIZI / BAHA GELENBEVİ / 1944

yo ile. Arkasından «**Çıldıran Kadın**» yine geriye dönüş'lü, çapraşık teknik'li bir film. Yönetmeninin bu tür zaman ayarlamalarına olan tutkusunu gösteriyor. «Yanık Kaval» 6 hafta afişte kalır, Taksim sinemasında. Sonra Şark sinemasına geçer, 1,5 hafta da orada yapar.

«**Boş Beşik**» der Nijat Özön «Gelenbevî'nin en iyi filmidir».. «Kendi açısından öyle» der Gelenbevî «benimkinden değil». Muhterem Nur çıkarılmıştı o filmle sinema piyasasına. Konusu doğru bir filmdi Boş Beşik. Kısırlığı, bunun sevgi ile olan ilişkilerini saptama alanında. «Ama epik bir biçim verilmesi gerekirdi» diyor yönetmeni «iyi bir film olması için. Ben **Barbaros**'u yeğlerim. Biraz kısaltılırsa tarihsel bir fresk olur Barbaros. Hikâyesi de buna elverir zaten. Barbaros'u estetik bir bitiş olarak görmeli bence.»

Sinema şenlikleri. Evet bir zamanlar İzmir'de de böyle bir şey yapılmak istenirdi. Bir rapor hazırlar Gelenbevî. Der ki «Henri Langlois, Remy Tessonneau, Georges Sadoul gelecekler yargıcı olarak. Zaten gelmek istiyorlar da. Öyle yapalım şenliği». Bir uyur ki bu rapor, bugün bile uyanmamıştır.

Türk sineması için yapılması gerekenlere gelelim. Yazalım bunları. Diyelim ki Türk Sineması için yapılması gereken şeyler çok. Çocuk doğdu bir kere. Bünye kötü, tohum kötü ama doğdu bir kere. 250 filmle Türk Sineması diye bir şey var. İşte bunun varlığını sarsmadan yapılacak ilk şey de şu: Yerli filmin iyisine rüsum aynı kalır, kötüsü için yabancı filmlere uygulanan düzeye çıkarılır. Daha doğrusu denir ki, rüsum şu kadardır. İyi filmlere indirimli tarife. Sansür müessesesi işliyor da rüsum niye işlemesin? Yapımcı korkuyor zaten. Rüsum sistemini Yüksek Anıtlar Kurulu gibi bağımsız, karar alabilen bir kurul yönetmeli. Bu kişiler sinemayı az çok tanımalı ama en önemlisi sayılan kişiler olmaları. Biri hatâ yaparsa bile diğerleri düzeltebilmeli bunu. Kısaca hastaya bir antibiyotik gerek. Tabii hükümetin de ilgilenmesi şartıyla. İşte böyle. Türk Sinema Tarihi'ne adını geçirtmesini bilmiş bir yönetmen. Gelenbevî.
(Giovanni Scognamillo ve Jak Şalom'un Baha Gelenbevî ile 9 Kasım 1967 günü yaptıkları söyleşiden.)

Film dizisi:
1944 / Deniz Kızı
1946 / Yanık Kaval
1948 / Çıldıran Kadın
1949 / Kanlı Döşek
1951 / Barbaros Hayrettin Paşa
1952 / Boş Beşik
1953 / Kaldırım Çiçeği
1954 1002 nci Gece
1958 Günahkârlar Cenneti

3

faruk kenç

Geçiş çağının (1939-1950) getirdiği, tiyatrocular ile sinemacılar çağı arasında bağlantıyı kuran, bu geçişi gerçekleştiren yönetmenlerinden biridir Faruk Kenç; bazan tiyatro'nun etkisini sürdüren, bazan, değişik türleri denemekle, daha sinematografik bir biçime doğru yönelen — özellikle ilk filimlerinde en azından Türk sinemasına yeni oyuncular, yeni tipler getiren bir yönetmen.
1910'da İstanbul'da doğan, ilk ve orta öğrenimini Beşiktaş'ta yapan, İstanbul Erkek Lisesinden me-



ÇÖLDE BİR ISTANBUL KIZI / FARUK KENÇ 1957

zun olan Kenç, daha öğrenci iken, o sıralarda plâkçılık ve filim getiriciliği yapan Halil Kâmil'in (Ha-Ka Film) yanına memur olarak çalışmağa başlamıştı. 1934'te Kenç'i Sovyet belge ve kurgu filmi yönetmeni Ester Şub'un yanında buluyoruz; Şub ile Kemal Necati Çakuş'un Ha-Ka Filmin hesabına çektikleri «Türk İnkilâbında Terakki Hamleleri» (1934/1937) nin ekibi ile Ankara'da, İzmirde, Ödemiş'te çevirtmen olarak çalışıyor. Sonra Almanya'ya gidiyor, Münih'te Bavyera Devlet Foto Mektebinde üç yıl eğitim görüyor, oradan Paris'e geçiyor stüdyolarda incelemelerde bulunuyor.

1938'de Kenç tekrar İstanbul'a ve Ha-Ka Film'e dönüyor. İlkin Atatürk'ün cenaze törenini çekiyor, sonra yöneteceği ilk uzun metrajlı konulu filmin hazırlıklarına girişiyor.

«Kenç'ın hazırladığı ilk filim, Reşat Nuri Güntekin'in 1923 te Şehir Tiyatrosunda sahneye konan eski bir oyununa dayanan «Taş Parçası» ydı (1939/40). Yarısı Şehir Tiyatrosundan, yarısı dışardan alınan oyuncularla çevrilen «Taş Parçası», tiyatrocuların filmlerinden büyük bir ayrılık göstermiyordu.» (bk. Nijat Özön, Türk Sinema Tarihi). Oysa ayrılık, Kenç'in ikinci filmi olan, «Yılmaz Ali» (1940) nın bazı bölümlerinde belli oluyor. Esrarengiz olaylarla, kişilerle, esrarengiz mekânlarla dolu — ve Vâlâ Nurettin'in bir romanından alınan bu filimde Kenç sonraki yıllarda büyük rağbet görecek olan «polisiye ve heyecan filmi» türünün ilk örneğini çiziyor, kamerasına alışılmamış bir hareket veriyor. Aynı yıl çevirdiği Sermet Muhtar Alus'un «Kıvırcık Paşa» sı Sait Köknar Halide Pişkin'in çizdikleri eski zaman paşası ve eşi tiplerile ilgi çekiyordu.

«Kıvırcık Paşa» dan sonra Kenç Ha-Ka Film'den ayrılıp, Necip Erses'in yeni kurduğu «Ses Film» e geçiyor, görüntü yönetmenliğini Baha Gelenbevi'nin yaptığı ilk köy melodramını çekiyor: «Dertli Pınar» (1943, Talât Artemel, Nezihe Becerikli, Suavi Tedü). Filmin ilânlarında belirtildiği gibi «Dertli Pınar» (Hakiki köy düğünü, Köy Şarkıları ve Kaşık Oyunları) ile gerçekçi olmak iddiasında idi.

Bir yıl sonra Kenç kendi yapım şirketini kuruyor (İstanbul Film) ve 1944/48 yılları arasında üçü de köy çevresinde geçen, biri Münir Nurettin Selçuk'a dayanan (Hasret, 1944/45, Oya Sensev, Talât Artemel), ikincisi genç oyunculara önem veren (Günahsızlar, 1945, Oya Sensev, Sadri Alışık) üçüncüsü ise «milli güreş ve şarkılarımızdan» yararlanan (Karanlık Yollar, 1946/48, Halide Pişkin, Oya Sensev, Melâhat İçli) üç filim yönetiyor.

1950 de Kenç yeni türler deniyor Türk Sinemasında ilk defa «serial» filmi deniyor ve kahramanı olarak Çakırcalı Mehmet Efe'yi seçiyor. «Çakırcalı Mehmet Efe» (Bülent Ufuk, Gülistan Güzey, Sadri Alışık) ve devamı olan «Çakırcalı Nasıl Vuruldu?» (Bülent Ufuk, Gülistan Güzey, Muharrem Gürses) büyük rağbet görünce Kenç, gene kendi yapım şirketi için, iki yıl sonra üçlünün son bölümünü çekiyor: 4200 metrelik «Çakırcalı Mehmet Efenin Definesi» (Bülent Ufuk, Belgin Doruk).

Yıldan yıla Kenç değişik türleri deniyor, oysa köy çevresine, tarihsel filimlerinde bile, sadık kalıyor örneğin, 1953 te içiçe ve ayni ekiple (Görüntü Yönetmenleri Enver Burçkin ve İlhan Arakon, oyuncular Bülent Ufuk, Belgin Doruk, Mahir Özerdem, Vedat Karaokçu, Aliye Rona), Matiği «Kanlı Çiftlik» ve «Türkân Sultan ve Köroğlu». 1955 ten 1964 e kadar Kenç yedi filim çeviriyor, kötü yola düşenleri anlatan «Kaybolan Gençlik» (1955, Muhterem Nur, Bülent Oran, Özcan Tekgül), Hollywood'un «çöl filimleri» ne özenen «Çölde Bir İstanbul Kızı» (1957, Belgin Doruk. Turan Seyfioğlu, Bülent Oran), müzikal bir melodram olan «Ölmeyen Aşk» (1959, Belgin Doruk, Efgan Efekan, Maria Vincent), bunların arasında akla gelen ilk isimlerdir.

Faruk Kenç'in başlıca önemi, bir geçiş devrinde, yeni türler denemekle, Türk Sinemasında yeni, tiyatrodan gelmiyen oyunculara fırsat vermekle oluşmaktadır.

Giovanni Scognamillo

filimler

BİR DÖNÜŞÜN GÜNLÜĞÜ

MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR / ACI HATIRALAR. ALAIN RESNAIS'nin filmi. Bir Argos films, Alpha productions, Eclair, Les films de la Pléiade, Dear films yapımı, 1963, Fransa. Senaryo ve konuşmalar / Jean Cayrol. Görüntü yönetmeni / Sacha Vierny. Dekor / Jacques Saulnier. Ses / Antoine Bonfanti. Kurgu / Kenout Peltier, Eric Pluet. Müzik / Hans Werner Henze (Ses / Rita Streich). Tanıtma yazıları / Jan Lenica. Oyuncular / Delphine Seyrig, Jean - Pierre Kerien, Nita Klein, Jean Baptiste Thierrée, Claude Sainval, Laurence Badie, Jean Champion, Jean Dasté, Martine Vatel, Philippe Laudenbach, Julien Verdier, Nelly Borgeaud, Catherine de Seynes, Gaston Joly.

Kimi filimler vardır bir kez görmenin yetmediği. İlk görüş, hayranlığın ağır bastığı bir şaşkınlık ya da filme karşı çıkan bir öfke getirir bellibelirsiz. Kuşkudadır seyreden. Akılla duygu birbirlerini dengelemeye savaşırlar. Filim hakkında duyulan hayranlığın ya da edinilen olumsuz izlenimin kesinlikle açık seçik belirlenmesi, bir ikinci kez görmeyi gerekli kılar. Hattâ kimizaman bir üçüncü görüş kaçınılmazdır. Dördüncü, beşinci de olağandır. Ama şu farkla ki, kimse sevmediği bir filmi beş kez görmez isteyerek, meğer ki görevi falan olmasın. Beş-altı kez seyredilen bir filim hayranlık uyandırmıştır demektir. «Güzellikten tat almak isteyen», seyirci, bir kaç kez üstüste sevdiği bir kitabın yaprakları arasına dalan bir okuyucuyla aynı konumdadır, filmi görebilme olanaklarının elverdiği ölçüde. Ya da tutulduğu bir plâğı bıkıp usanmadan döndürüp duran bir müzikseverle aynı konumdadır. Özellikle Muriel konusunda. Çünkü Alain Resnais'nin Muriel'i, «bakılarak dinlenilmesi» gereken bir filim olarak alınmalıdır.

Kuşkusuz savaş sonrasının en önemli sinemacılarından biri sayılan Alain Resnais'nin üçüncü uzun filmi olan Muriel'i de bir kez görmekle yetinilmemesi gereken filimler türünden... Muriel ya da bir dönüşün zamanı'ndan altıncı kez çıkarken, biri «belleğin puştlukları işte, n'olacak» gibisinden bir şeyler söyledi. O anda birden daha önce başka birinin de Muriel'i «beyin yıkama» diye nitelediğini ansıdım.

Jean Cayrol'la Alain Resnais'nin filmi Muriel, savaş yıkıntılarının üzerine yeniden yapılmakta olan bulanık bir taşra kentinin, Boulogne - sur - Mer'in küçük sokaklarında, kesinlikle ortaya konulmayan bir şimdiki zamanda geçiyor. İşte «kuşkulu ve güç aşklarıyla zamanımızın kişileri». Resnais, Hiroşima ve Marienbad'da olduğu gibi bu ilk renkli filmiyle de aynı temanın çeşitlemelerini sürdürüyor, eski, unutulmuş bir şarkının hep aynı nakaratını tekrarlıyor alttan alta; zaman ve bellek ilişkileri. Seyirci iki anlamlı soruları yanıtlamak gibi güçlüklerle karşı karşıya bırakılıyor.

Resnais'nin, gene Proust'a gü soluk anılar, bellek oyunları, geriye dönüşlerle uğraşmasına karşılık, önceki filimlerine kıyasla daha «gerçekçi» bir gündelik hikâyeye dayanan Muriel'i kabaca bir ayrımla üç ana bölümde gelişiyor; Hélene'in çağrısına koşan Alphonse'un gelişi ve o gece olanlar, Boulogne'da geçen iki hafta ve üçüncü bölüm olan son gün, Alphonse'la Bernard'ın kaçışları. Aslında Jean Cayrol'ün yazdığı bu «Aşkın Beyaz Kitabı»ndan iki ayrı filim çıkarılabilirdi, çünkü olayın başlıca kişileri iki çift (yaşlılarla gençler), Hélene'le Alphonse ve Françoise'la Bernard.

Antikacılık yaparken günün birinde 20 yıl önce yaşadığı ilk aşkının özlemleriyle Alphonse'u yanına çağıran, koruyucu dostu de Smoke'la geceleri gazinoda rulet oynayan, yaşlanmaktan korkan, «kaç yaşında olduğunu, nerede bulunduğunu bilmediğimiz bir kıza benzeyen» 40'lık Hélene ile «dönüşü kabul eden», bir işte dikiş tutturamamış, yalancı, geveze, güçsüz, orta derecede bir aydın kimliğinde sunulan Alphonse. Hélene ne istemektedir, neyi aramaktadır? Alphonse'u yeniden elde etmeyi mi, bir geleceği hazırlamayı mı, yaşamına yeni bir düzen vermeyi mi, yoksa sadece eskimiş, buruk anılarıyla birlikte olmayı mı kurmaktadır? Kendini bilmemektedir Hélene de; çağrıya uyup niçin geldiğini çıkaramayan Alphonse gibi. Filmdeki genç çifti de sevgilisi Alphonse'la birlikte Boulogne'a gelen, yaşama yeni atılmış, yapmacıksız, genç ve güzel yıldız adayı Françoise ile Hélene'in üvey oğlu Bernard oluşturur. Cezayirde geçirdiği



savaş deneyinin ağırlığından, sıyrılamamış, Muriel'in trajik anısıyla çepçevre sarılı, sevgilisi Marie Dominique'in yanında bir parça dirliğe kavuşan, huzursuz, buz altında kalmış balık gibi çabalayan Bernard. Bir türlü açıkseçik belirtemediği bir şeyin acıyan ayrıntı gibi duran ama hiç kuşku yok, her an gerçekleşebilen, varolan ve olgunun bütün ağırlık noktasını meydana getiren bir şeyin (bir tutkunun, bir anının, bir isteğin?) Bernard ne beklemektedir? «Mad»vari gözlükler takışı gibi densizlikleriyle neyi kanıtlamaya çabalıyor? Sözgelimi Yeni Kaledonya'ya kaçışı neyi çözümleyecektir? Hélèn'le Bernard arasındaki adlandırılamayan ilişkiye verilen isim midir, yaşanmış, geçilmiş bir anı mıdır, geride kalmış, yitmiş, araştırılan bir geçmiduyulan özlem midir, bir simge midir, bir hayal midir, sevilmiş, ölümüne tanık olunmuş bir varlık mıdır, nedir Muriel? Sorular bellibelirsiz, bulanık bir tonda cevaplandırılmaktadır, o da kesinliği söz götürür bir biçimde. Bu 4 kişinin arasında ilerleyen, açılım kazanan konunun görünürde yalın, hattâ bayağı sayılabilecek ama alabildiğine çağdaş yapısı, Ernest, de Smoke, Marie Do, Robert, Claudie, Marc Angele, Antoine gibi ikinci kişiliklerle daha bir sağlam kuruluyor. Günlük sorunlarıyla uğraşan, günlük yaşama koşullarını yerine getiren, günlük alışılmış konuşmalarının ötesine çıkamayan, çağdaş, sevimli kişilerden oluşan, yabancılaşmayı soluyan bütün bu kalabalığın filme getirdiği karmaşıklık, belki de aşkın yalınlığını vermek, mutluluktan ya da mutsuzluktan söz açmak için gereklidir. Resnaisnin dediği gibi, gerçek hikâye Muriel'in sonunda başlıyabilir.

Sonuçta bütün soruların üstü kapalı bir biçimde geçiştirildiği izlenimini veren Muriel'de Resnais filminin ilkin son derece duyarlı bir bütünlüğe kavuşmasını sağlamaya çalışmış kuşkusuz. Kesinlikle apaçık olmaktan kaçınan çağdaş sinemanın bu büyük görüntü mimarı, filmin akışında derinlemesine duyulan o yoğun bellibelirsizlik havasında görüntülerini üstüste kuruyor. Önemli olan Muriel'in bütünüdür, duyulması gereken budur, Muriel'in her biri ıcığına cıcığına varana dek «anlaşılan» o maskara filimlerden ayrılan yanı da buradadır. Modern Alman bestecisi Hans Werner Henze'nin büyüleyici müziğinin, Rita Streich'ın sesinin, Delphine Seyrig'in yüz görüntülerinin peşpeşe biraraya getirilmesinden, ayrı ayrı çekimlerin, kimi plânların göz kamaştırıcı güzelliğinden doğan estetik uyumun gerginliği zorla kendini kabul ettirmektedir. Resnais filmin anlatımıyla istediğince oynuyor ince ince. Resnais'nin yaptığı bir sinema dili değil sanki, yumuşak, plastik, yuğrulabilen çalımlı bir gösteri. Bir plânın konuşmaları tamamlanmadan bir başka plâna atlayış, perdedeki görüntülerle ilişiği bulunmayan bir önceki plânın konuşmalarını veriş, görüntülerinde aynı şekilde anlatılanların olay sıralamasına uymayan devingen, bağımsız bir akıcılıkla ardarda dönüp gelmeleri, filmin bütününde sezilen modern bir müzik parçasının yapısı, görsel ve müziksel çeşitli etkenlerden bolca yararlanış, plastik kaygılarla rengin kullanılışı, sesle görüntüler arasındaki estetik uyumu sürekli yakalayış, vb. sinemanın geleneksel anlatım yöntemlerini bir yana iten Resnais'nin değişkin sinema dilinin başlıca aşırı biçimsel özellikleri Muriel'de.

Son yıllarda modern sinemada sinema dilinin yenilenmesinin en uçtaki örneklerinden biri olan Alain Resnas'nin bu filminin başka bir özelliği de seyirciyi enikonu yadırgatışı, Seyircinin Muriel'i ıkınıp sıkınarak yadırgayışı, Resnais'nin kronolojik bir hikâye sırası izlemeyen, çarpıcı kurgu anlayışından ve biraz da alt yazıların yetersizliğinden ileri geliyor. Filme karşı dururken bu tür bir anlatımın hikâyeyle ya da hikâyenin böylesi bir anlatımla çatıştığı, Muriel'in bütünündeki şiirsel duyarlığı bozduğu da öne sürülebilir. Oyunculardaki teatral havanın da zaman zaman betime gittiğini söyliyebilirim.

Elbette Muriel'in ayrıntılarına girdikçe daha çok şeyler bulup çıkarılabilir. Ama kesmeli artık, kapalı bir kutu gibi duran filmi herkes kendince açıp yorumluyabilecekken benim ettiğim bunca ukalâlık yeter. Özetle, Alain Resnais sinemada bir tarih daha düşürüyor, Hiroşima gibi, Marienbad gibi. Hiroşima ve Marienbad'ın belirgin bir uzantısı niteliğindeki Muriel ya da bir dönüşün zamanı, sinema tarihinde daha çok geleceğin sinemasını haberliyen biçimsel bir aşamadır. Şunu da eklemek gerekli, bir kıyaslamadan söz edilmesi istenirse, bütün benzerliklerine karşın Hiroşima'nın vardığı yere ulaşamayan bir aşama.

Sungu Çapan

Bir zamanlar
Bir kadın sevdim
Lola derlerdi ona
Bir zamanlar



Özlem: ANNIE DUPEYROUX VE ALAN SCOTT, LOLA'DA

LOLA. Yönetmen, Senaryo ve konuşmalar / Jacques Demy. Görüntüler / Raoul Coutard. Dekor / Bernard Evein. Müzik / Michel Legrand. Yönetmen Yardımcısı / Bernard T Michel. Kurgu / Anne Marie Cotret. Oyuncular / Anouk Aimée (Lola), Marc Michel (Roland), Jacques Harden (Michel), Alan Scott (Frankie), Elina Labourdette (Mademe Desnoyers), Margo Lion (Jeanne), Annie Duperoux (Cécile). Yapım / Carlo Ponti ve Georges de Beauregard (Rome-Paris Films). Yapım Yönetmeni / Bruna Drigo. Yapım Yılı / 1961. Süre / 90 dakika.

Sokakta yürürken uzun yıllardanberi görmediğiniz bir dostunuza rastgeldiğiniz çok olmuştur kuşkusuz. Hattâ on yıldır görmediğiniz bir kimseyi bir hafta içinde on kez karşınızda bulabilirsiniz. Rastlantılardır bunlar. Ama bunlardan hiçbiri yaşantınızı değiştirmemiştir sanırım. Benimkini değiştirmedi, bunu biliyorum. Böyle biriyle bir süre sonra evlenmediniz de herhalde. Masalarda olur böyle şeyler. Aşk masallarında.



Aşk masallarında başka şeyler de olur. Nantes kenti Cherbourg olur, Cécile - Lola Geneviève olur. Bir farkla ki Geneviève çocuk beklemektedir. Oysa ki Lola'nın yedi yaşında oğlu vardır. Madame Desnoyers, şemsiye satmaya başlar; Roland Cassar daima Roland Cassar'dır. Michel Amerika'ya gitmiş, oradan zengin dönmektedir; Guy'nin payına ise Cezayir düşer, dönüşünde sakat ve yalnızdır. Frankie gemisine binip Chicago'da zengin bir kızla evlenmiştir. Demy ise Rochefort yolundadır. Lola'dan başalyıp Melekler Körfezinden geçerek - ama onu bir kenara bırakalım - Cherbourg Şemsiyeleri'ne uzanan doğru iki kenti birbirine bağlayan yollara benziyor. Birtakım yan yollar anayol'a bağlanıyor, bu küçük ve dar yollar da, gerisin geriye epeyce gidilirse hep birbirleriyle birleşiyorlar. Demy, Lola'da anlatmaya başladığı masalını, tüm öğelerine süreklilik kazandırarak Cherbourg Şemsiyelelerinde anlatmaya devam ediyor. Bir genç vardır Lola'da. İşsiz, parasızdır. Bir gemiye binip Güney Afrika'ya gider, filmin sonunda. Cherbourg'da karşımıza aynı adla elmas tüccarı olarak çıkar. Lola'yı seviyordu ilk filmde; ikincisinde onun gençlik halini, daha doğrusu Lola'nın yankılaması olan Cécile'in gençkızlık halini, Geneviève'i sevmektedir. Ama en baştan değil. Lola'da son ana değin umutlu, seven bir kişiydi. Michel Lola'sını alıyordu elinden. Cherbourg'da ise Guy'nın habersiz bıraktığı Geneviève'in karşısına çıkıyordu, aynı Michel'in umudunu yitirmek üzere olan Lola'nın karşısına çıktığı gibi. Cécile'in annesi - iki ayrı oyuncunun oynamasına karşın şaşılacak bir


Rastlantı: MARC MICHEL VE ANOUK AIMEE


Ayrılık: MARC MICHEL VE ANOUK AIMEE

yüz benzerliği var her iki karakter arasında, isteyerek, bilerek yapılmış kuşkusuz - Cherbourg'da şemsiye satmaya başlıyor, çünkü Lola'daki kocası kumarbazdı; ölünce karısına hiçbir şey bırakmamıştı.

Neresinden bakılırsa bakılsın bir ikilemedir Lola Cherbourg. Duyarlı, önceleri karamsar, sonra iyimserliğe doğru bir adım atmış ama yine de kaderci bir olaylar dizisi kurmaktan kendini alamamış bir Demy var karşımızda. Lola'daki bütün rastlantılar karamsar bir sonuca götürür bizi. Filmin başında sekiz silindirli Cadillac'ının başında Michel'i gördüğümüz zaman biliriz ki Lola'yı bulmak için, onun Roland Cassar'la karşılaşmasını beklemektedir. Beklemektedir ki, Roland çocukluk arkadaşına tutulsun. Beklemektedir ki Lola az da olsa ona umut versin. Sonra çıkacaktır karşılarına, rıhtımda yalnız bir adam bırakarak. Çünkü Demy bunu istemektedir. Rastlantılar dizisini böyle bir son hazırlamak için kurmuştur. Cherbourg'da ise bir tek rastlantı vardır. En kötü durumunda Geneviève'in karşısına Roland Cassar çıkmaktadır. O zaman yine biliriz ki filmin sonunda yine yalnız kişiler bulunacaktır: (un premier amour c'est si fort) Guy'le Geneviève'in ikisi de evlenmişlerdir, çocukları vardır. Ama mutlu günlerini unutamamışlardır. Burada Demy tematiğinin ikinci öğesi karşımıza çıkar: **Özlem.** Lola'da bütün kişiler bir şeyin özlemini çeker. Kısaca, umutlu kişilerdir.

Lola Michel'i, Jeanne oğlunu, Cécile dansöz olmayı, Roland mutluluğu beklerler. Lola ile Roland'ın ya da Lola ile Michel'in hiçbir zaman ulaşamadıkları sevginin lirizmini Amerikalı denizci Frankie'nin, küçük Cécile'le birlikte atlıkarıncaya binmelerinde buluruz. Demy örerken hikâyesini, bütün karamsarlığının yanında kendisini ve bizleri böyle bir duyarlılık örneğinden yoksun bırakmak istememiştir. «Böyle günler de vardır ama ne yazık ki..» demek istercesine. Bu, tematiğinin üçüncü unsurudur: **duyarlılık.** Duyarlılığı Demy'de, sarayındaki eşsiz bir tablo'yu görmeye gelmiş konuklara, bütün odaları teker teker gezdirdikten sonra onu gösteren bir soylu kişinin davranışına benzetebiliriz. Bekler ki Demy Lola'da, Michel dönsün, karısıyla çocuğunu bulsun, bir duyarlılık ama gerçek gösterisinde bulunmak için. Atlıkarınca ayrımındaki duyarlılığı daha çok duyarlı bir özlem olarak tanımlanabilir. Ancak bu öğede Demy'nin büyük bir yardımcısı vardır: Michel Legrand'ın her iki filmdeki müziği her ikisinde de aynı tema var zaten - özellikle ikincisinde bir müzik resimlemesi yapılmış duygusunu uyandırıyor. Lola-nın da başlangıçta şarkılı ve danslı, renkli olarak çekilmesinin düşünüldüğünü bildiğimize göre Demy'nin Cherbourg'daki biçimsel aşamasını hiç de kanıksamamamız gerekir. Ama belki de, Demy'nin yapıtının anahtarını bir - iki sözcük içinde bulabiliriz. Lola'yla tanışmadan küçük bir karton buluyoruz karşımızda; «ağlayabilen ağlar, isteyen güler». Bütün karamsarlığının arkasında, mutluluğa, duyarlı bir sevgiye olan özleminin giz'i yoksa bu sözlerde, ne vardır?

Jak Şalom

«MANÇURYA'DAN BİR YAR GELDİ BİZE YA DA TRENİ KAÇIRANLAR»

THE MANCHURIAN CANDIDATE / CASUSLARA KARŞI Yönetmen / John Frankenheimer Senaryo / George Axelrod, Richard Condon'un romanından - Gör. Yön. Lionel Lindon Kurgu / Ferris Webster Müzik / David Amram

Oyuncular / Frank Sinatra, Laurence Harvey, Janet Leigh, Angela Lansbury, Henry Silva, John Mc Giver Yapım / United Artists George Axelrod ve John Frankenheimer - Yapım yılı / 1962.

THE TRAIN / TREN Yönetmen / John Frankenheimer Senaryo / Jules Bricken Gör. Yön. / - Müzik / Maurice Jarre - Oyuncular / Burt Lancaster, Paul Scofield, Jeanne Moreau, Michel Simon, Suzanne Flon, Albert Remy, Charles Millot, Jacques Marin - Yapım / United Artists - Jules Bricken - Yapım yılı / 1964.

«The Manchurian Candidate» için Sadoul'un kullandığı bir deyim var: «rokambolesk», yani kibar hırsız Rokambol'un akla hayale sığmıyan, mantıkla ilgisi olmıyan, hareketli bereketli, karışık serüvenlere benzer. Sadoul, hiç kuşkusuz, sertçe davranmış Frankenheimer'in bu filmine, oysa bir tek sözcükle boşluğunu, değersizliğini de iyice belirtmiştir.

«The Young Savages» ten son olarak izlediğimiz «The Train»e değin John Frankenheimer çarpıcı biçimi, teknik ustalığı ile ilgiyi çeken, bazen övülen, en azından «iyi sinemacı» diye iltifat gören bir yönetmendir ve de tüm Hollywood sinemacıları gibi işini eksiksiz, kusursuz yürüten, ele aldığı konuları kurnazca değerlendiren bir yönetmen. Üstelik Frankenheimer her filminde «ilerici» (?) bir tutumla toplumsal ya da siyasî davalara eğilmekte, «öncü» (?) olma çabasını yürütmekte - örneğin «The Young Savages» ve ırkçılık, «The Birdman of Alcatraz» ve hak - adalet kuramları, «The Manchurian Candidate» ve sol-sağ mücadelesi, «The Train» ve kültürün savunması.

Dıştan ve biçimine kapılarak, izlenildiği taktirde Frankenheimer'in filimleri her yönden sağlam, ölçülü, zaman zaman özleri ile değişik gibi görülebilir. Şu var ki Frankenheimer Stanley Kramer değil, olsa olsa «sansasyon» meraklısı Preminger'in başka bir çeşididir.

İlkin «The Manchurian Candidate» in üzerine eğilelim: Kuruluşu ile sürükleyici, bir casus filmi kadar heyecanlı, gerektiği anlarda duygulu hattâ. Esrar da var, gerilim de, aşk bile - orta yaşlıların olgun, ölçülü aşkı, gençlerin temiz, salt aşkı! Eski, çok denenmiş bir kalıbın en belirli tarafları bunlar; oysa Frankenheimer'in «çarpıcı» unsurları başkadır, hikâyenin özünde aramalı onları. Pavlov'u, Freud'ü, Marx'ı ve Senatör McCarthy'yi bir araya getiren, şartlı reflekslerden Ödipus kompleksine kadar giden, sol'dan sağ'a kayan savlı özünde. Frankenheimer'in herhangi bir hikâyeyi gayet iyi bir şekilde anlattığını baştan kabullenmiştik; uyuşmazlığa kayarak, sahtekârlığa yönelerek iyi anlatır. Irkçılığa sövüp ırkçı kalmak, hapishane düzenini, adalet kurumunu eleştirip hapishanelerin değerli yönlerini de savunmak, sağcıları taşlayıp sonunda sağcılardan yana çıkmak, Amerikalıların deyimile «political fiction» deyip işin işinden sıyrılmak.

Gelelim «The Train»e: bir kez daha baştan sona kadar, hiç aksamadan, seyirciyi bağlıyan, çarpan, bir olay dizisi, sürekli bir tempo, nefis görüntüler. Ve bu olay dizisinin temeli: Almanya'ya kaçırılmak istenilen Jeu de Paume Müzesinin Renoir'ları, Picasso'ları, Gauguin'leri, Matisse'leri. Fransa'nın kültür hazinesinin bir parçası. Ve bu kültürden habersiz, bu değerlerin değerini bilmiyen insanlar, emekçiler, vatanseverler, ölenler, vurulanlar Frankenheimer işte bu insanların öyküsünü, mücadelesini anlatıyor Renoir'in tablolarını bilmiyen, tanımıyan, oysa onlar için feda olan insanlar.
Hiç kuşkusuz dürüst bir konu, fakat Frankenheimer için eninde sonunda önemli olan tren kalıyor, bütün ilgiyi tren çekiyor ve trenin taşıdığı kültür hazinesi unutuluyor uzun bir süre için, bir kaçıp kovalama hikâyesi başlıyor: kötü Almanlardan kurtulabilecek mi bu tren? Sorun bu oluyor, sonuçta. Ve Frankenheimer ustalıkla yönetiyor bu kaçıp kovalamayı, çarpıcı bölümlerle, etkileyici görüntülerle, canlı tiplerle. Ne yazık ki, bir kez daha, her şey biçimde kalıyor, her şey sahte, her şey, evet, «rokambolesk»...

Giovanni Scognamillo



TRAIN / TREN / J. FRANKENHEIMER



TERENCE STAMP, MONICA VITTI

MAC CARTHY'DEN POP ART'A

MODESTY BLAISE / DİŞİ CEYMİS BOND. Yönetmen / Joseph Losey. Senaryo / Peter O'Donnel, Stanley Dubonn'dan Evan Hunter. Görüntüler / Jack Hildyard. Müzik / John Dankworth. Oyuncular / Monica Vitti, Terence Stamp, Dirk Bogarde, Rosella Falk, Michael Craig, Sclla Gabel, Tina Marquand Yapım Yılı / 1965.

Ne yapsın Losey? Mac Carthy'ciliğin hışmına uğramış bir kere... aynı belâya çatıp da sağım solunu şaşırmamış kaç yönetmen var sinema piyasasında? Alın Dmytryk'i bir «Give Us This Day»ine bakın bir de birkaç yıl önce çevirdiği «The Carpetbaggers»e? Ya Dassin, ya Kazan? Hiç Trumbo gibi bir senaryocunun günün birinde «Eksodüs»e imza atacağı akla gelir miydi? Kaldı ki Losey'in sinema dilinde biçimciliğin en üst sınırlarını zorlayan bir yönetmen olarak pekâla ilginç sayılabilecek çalışmaiar ortaya koyduğu ileri sürülebilir! Jeanne Moreau üstüne destan yazma amacını güttüğü «Eva»yı ele alalım... Kadın ve Kuklası tesması sinema tarihinde belki de bu denli güçlü bir stilize anlatıma kavuşamamıştır hiç! Eski Dünya'ya ayak basalıberi en gözde oyuncusu haline gelen Dirk Bogarde ile çevirdiği «The Servant» da «The Accident» de bir kalemde silinip atılacak cinsten çalışmalar olmasa gerek!

Modesty Blaise nam'ı diğer Dişi Ceyms Bond'a gelince.. Majestelerinin gizli ajanı James Bond'un serüvenlerinin olağanüstülüğü ile gırgır geçen Anti - Bond film akımına ayak uydurmağa kalkmış bu kere Losey.. Baştan belirtelim, bir Sidney Furie'nin Anti - Bondculuğu ile Losey'inki arasında dağlar kadar fark var. Hayali bir kötüye karşı bağlı olduğu düzenin değişmezliğini savunan Bond'u Furie «Ipcress File» da mitolojik kimliğinden alıp gerçek yerine oturtur. Furie'nin yaptığı Bond aracılığıyla bir düzenin değişmezliğini savunmak yerine aynı düzeni insancıl bir açıdan eleştirmektir. Furie'nin eleştirisi alabildiğine serttir, sivridir. Yıkılan Bond mitosunun yarattığı boşluk, faşizm düşünün gerçeğe dönüşümündeki kaosu beraberinde getirir. Furie'nin Anti - Bond'u Harry Palmer bu kaosun en acımasız, en vurucu çizgilerle çizilmesine araç olur. MacCarthy kazazedesi Losey pek öyle Furie gibi yalın, köşeli bir tavır alamamaktadır Bondizme karşı!. Alamayınca da Pop Art'ın sinematografik uygulamasına dört elle sarılarak entellektüel kokulu ince mi ince bir taşlamaya girişecektir.

Modesty Blaise'ın hikâye olarak taşıdığı bir özü, bildirisi yoktur. Resimli romanların temcit pilâvı gibi ortaya sürdüğü klişeleşmiş bir dramatik kuruluşa dayanır filmin hikâyesi.. Kişiler ne bir karakterizasyona ne de olay zincirinin doğurduğu dramatik yansımaya bağlıdırlar. Bomboş, birer manken gibi boygösterirler. Antonioni'nin Monica Vittisi değişik kılıklarda poz poz fotoğraf çektiren bir kapak kızından farksızdır. Aynı şeyler başka bir yetenekli oyuncu, Terence Stamp için de söylenebilir. Ama Losey ne yapıp ne ediy dözdesi Dirk Bogard'ı ayakları yerde, sağlam boyutlu bir tip olarak çizmiş, ön plâna çıkarmıştır. Filmin «kötü adam»ı Dirk Bogarde Dr. Mabuse'den Dr. No'ya uzanan prototipi Pop Art görüntülerinin öz - biçim dengesini en doyurucu biçimde tutturduğu bir ortamda çizmek imkânını bulur.

Filmin bütün yükünü aslında Losey'in öteye beriye sıkıştırdığı espriler çekmektedir. Çöl ortasında en lüks tüketim maddeleri arasında boğulmuş Arap Şeyhi, şapkasından tavşan çıkaran hokkabaz örneği derilerine varıncaya kadar dörtbir yanlarına gizli silâhlar saklamış ajanlar, Normandiya çıkarması - müzikal film kırması bir taşlamayla işlenen final bölümü bu arada belirtilebilir. Losey herbiri bir afişi, reklâm filmini çağrıştıran görüntüleri renk uyumuyla, çerçevesiyle dinamik bir kamera düzeni içinde birbiri ardına ustaca sıralamasına sıralamaktadır da kişiliğinin damgasını birtürlü vurmamaktadır filme. Kaçak döğüşen ünlü boksörler gibidir Losey. Pop Art'ın arkasına sığınmakta selâmeti bulmuş bir hali vardır sanki. Mac Carthy olmasaydı böyle mi ele alırdı Losey, Anti - Bondculuğu, Pop Art'ı? Orasını bilemeyiz...

Tanju Akerson

sinematek derneği gösterileri aralık 1967 programı

SERGEİ YUTKEVİÇ

OTELLO

27 Kasım Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
28 Kasım Salı	Kervan Sineması 18.45
29 Kasım Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
1 Aralık Cuma	Kervan Sineması 21.30

1956 S. S. C. B.



RENE CLAIR

LE SILENCE EST D'OR
SÜKÛT ALTINDIR

4 Aralık Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
5 Aralık Salı	Kervan Sineması 18.45
6 Aralık Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
8 Aralık Cuma	Kervan Sineması 21.30

1947 Fransa



JEAN VIGO

ZERO DE CONDUITE
HAL VE GİDİŞ SIFIR

1933 Fransa

ve

JEAN RENOIR

UNE PARTIE DE CAMPAGNE
BİR KIR GEZİNTİSİ

1936 Fransa

11 Aralık Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
12 Aralık Salı	Kervan Sineması 18.45
13 Aralık Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
15 Aralık Cuma	Kervan Sineması 21.30



GÖSTERİLER

İTALYAN YENİGERÇEKÇİLİK SONRASI FİLMLERİ TOPLU GÖSTERİSİ

GILLO PONTECORVO

KAPO

18 Aralık Pazartesi	Kervan Sineması 16.45 ★
	Kervan Sineması 18.45
19 Aralık Salı	Kervan Sineması 14.30 ★

1960

★

VITTORIO DE SETA

BANDITI A ORGOSOLO
ORGOSOLO'DAKİ HAYDUTLAR

19 Aralık Salı	Kervan Sineması 16.45
	Kervan Sineması 18.45
20 Aralık Çarşamba	Kervan Sineması 16.45 ★

1961

★

PIER PAOLO PASOLINI

ACCATTONE
DİLENCİ

20 Aralık Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
21 Aralık Perşembe	Kervan Sineması 16.45 ★
	Kervan Sineması 18.45
22 Aralık Cuma	Kervan Sineması 16.45 ★

1961

★

BERNARDO BERTOLUCCI

PRIMA DELLA RIVOLUZIONE
BAŞKALDIRMADAN ÖNCE

22 Aralık Cuma	Kervan Sineması 18.45 ★
	Kervan Sineması 21.30
23 Aralık Cumartesi	Kervan Sineması 14.30 ★
	Kervan Sineması 18.45

1964

★

WOJCIECH J. HAS

REKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE
SARAGOSSA'DA BULUNAN EL YAZMASI

25 Aralık Pazartesi	Kervan Sineması 18.45
26 Aralık Salı	Kervan Sineması 18.45
27 Aralık Çarşamba	Kervan Sineması 18.45
29 Aralık Cuma	Kervan Sineması 21.30

1964 Polonya

★

Not: ★ işaretli gösteriler öğrenci üyelere ayrılmıştır

OTELLO. Yönetmen / Sergei Yutkeviç. Senaryo / William Shakespeare'in aynı adlı tragedya'sından Sergei Yutkeviç. Görüntü Yönetmeni / E. Andri Kannis. Dekor / A. Weisfeld, V. Dorrer, M. Kariakin. Müzik / Aram Haçaduryan. Oyuncular / Sergei Bondarçuk (Otello), Irina Skobtseva (Desdamona), A. Popov (Iago), V. Sochalsky, E. Rodrigo. Yapım / Mosfilm. Yapım Yılı / 1956. Süresi / 110 dakika.

FİLMİN KONUSU

Kendisinden daha genç bir subay olan Cassio'nun terfi ettirilmesine gücenen, Venedik ordusu subaylarından Iago, kumandam olan Habeş soylusu Otello'dan öc almaya karar verir. İyi yürekli ve hiçbir şeyden şüphelenmeyen Otello'ya karşı, kötülüğü sınır tanımaz. Otello, gizlice sevdiği kadınla, Desdamona'yla evlenmiştir. Iago, efendisinde gördüğü bir zayıf yandan - kıskançlığından - yararlanmaya karar verir. Gizliden gizliye kuşkuyu aklına sokar. Oyununu gerçekleştirmek için de Cassio'yu ve Desdamona'yı seven bir soylu'yu, Rodrigo'yu kullanır. Otello, İago'nun kurduğu kapana düşer. Gittikçe daha kıskanç olmaya ve karısının namusu konusunda söylenecek her söze kanmaya başlar. Kendini açığa çıkarabilmek için Iago, herkesi birbirine düşürerek, Cassio'nun dışında ölümlerine sebep olur. Otello Desdamona'yı boğar, İago'nun, yaptıklarım açığa vurması üzerine bütün bunlara kanmış olması onu intihara sürükler. Yakalanan Iago idam edilir.

FİLM HAKKINDA

Yönetmen Yutkeviç'in bu filmi gerçekleştirmesi yirmi yıllık bir süre içinde olmuştur. İlk senaryosunu yazdığı zaman Yutkeviç «Kaos, işte Otello'yu dehşete düşüren şey. Shakespeare bize, namuslu ve tutkun bir insanın, kavgasında yeni bir ülkü'nün yolunu arayan - ki bu aynı zamanda kendisinin de ülküsüdür - bir insanın yükselişini göstermektedir. Desdamona'ya olan aşkının yardımıyla değerli bir çabada bulunmaktadır Otello. Onu yitirişiyle, insanlara olan bütün inancı benliğiyle birlikte çöküntüye uğrar. Kahramanın tragedyası yitirilen inancın, ihanete uğrayan güven'in tragedyasıdır.» Bondarçuk'un çok güçlü bir biçimde oynadığı Otello «Puşkin'in sanmış olduğu gibi kıskanç değil, güvenen bir insandı sadece. İyi ve açık yüreklidir; onu cinayete sürükleyen sahte ilişkilerdir.» Filmin birçok ayrımı doğal dekorlar içinde, Kırım'da çekilmiştir. Cocteau film hakkında yönetmenine şunları söylemiştir: Eisenstein'in sana giz'lerini bıraktığı çocuksu bir yabansallığın, Puşkin'vari klâsik bir romantizmin kalıtlarını ortaya koyuyorsun.»

IDHEC fişi

SÜKÛT ALTINDIR

LE SILENCE EST D'OR - Yön. Sen. ve konuşmalar / René Clair - Yön. Yard. / Pierre Blondy - Gör. Yön. / Armand Thirard - Dekor / Léon Barsacq - Müzik / Georges Van Parys - Giysi / Christian Dior - Kurgu / L. Hautecoeur - Oyuncular / Maurice Chevalier (Emile Clément), François Périer (Jacques), Marcelle Derrien (Madeleine), Dany Robin, Pizani, Christiane Sertillange, Jean Dauran, Gaston Modot, Paul Olivier, Raymond Cordy, Armontel, Paul Demange, Jane Pierson Lajarrige. - Yapım / René Clair - Pathé - R. K. O., 1947

FİLMİN KONUSU

Yıl 1905: Emile Clément küçük bir filim stüdyosunu yönetmekte, panayır ve kahvehane müşterilerine uygun her türden dramlar ve güldürüler çevirmektedir. Bu meşguliyetinden yararlanarak karşısına çıkan her kadına asılmakta, hattâ bu konuda yanında çalışan, çekingen Jacques'a bilgiler vermektedir. Günün birinde Emile müzikhol'da çalıştığı sıralarda tanıdığı bir arkadaşın kızı olan Madeleine'i himayesi altına alır. Zamanla eski kurt bu gencecik kıza tutulur, Madeleine ise ona bir baba gibi bakmakta, saymaktadır.

Madeleine aslında çekingen Jacques'a gönül vermiştir, oysa patronunun duygularını bilen delikanlı bu durumdan gittikçe rahatsız olmaktadır. Bir an gelir Jacques Madeleine'nin sevgisini kabul etmemeğe karar verir.

Aniden bencilliğinden sıyrılan, yaşının farkına varan Emile iki genci birleştirir ve aralarından çıkar.

FİLİM HAKKINDA

«Le Silence est d'Or» René Clair'in, «Quatorze Juillet» (14 Temmuz) dan sonra, koparamadan terkettiği dünyası ile bir bağlantıdır. Hikâye olsun, çevre olsun 1923 ten değin tüm anlatıkları ile samimi bir şekilde bağlı. «Le Silence est d'Or» un, «Sous les toits de Paris» (Paris damları altında) nın dekoru içinde geçen bir «Kadınlar Okulu» olduğu söyleniliyor. Formül doğrudur, oysa eksik. Arnolphe'un Méliès daha doğrusu Zecca olduğunu da belirtmek gerek.
Bunun da önemi büyüktür: baş kişi 1905 in sinema çevresine ait olup filmi özel bir açıdan aydınlatıyor... «Le Silence est d'Or» bu yönleri ile Fransız tipik sinema güldürüsünün baş yapıtlarından biri olarak kalacaktır.

Georges Charensol, Roger Regent
«Un maître du cinéma: René Clair»

YÖNETMEN

11 Kasım 1898 de Paris'te doğan René Clair ilkin yazar olmak istemiş, gazeteci ve sinema yazarı olarak çalışmış, sonradan 1920 de sinemaya oyunculuktan girmiştir. Sinemanın imkânlarını kavrıyan Clair bir süre sonra oyunculuğu bırakıp Feuillade ve Baroncelli gibi yönetmenlerin yardımcılığını yapmıştır. 1923 te ilk filmini (Uyuyan Paris) yöneten Clair sessiz sinema devrinin son yıllarından 1939 a değin, Jean Renoir ile birlikte, Fransız sinemasını etkiliyen bir çalışmaya girişmiştir. «İtalyan Hasır Şapkası» (1927), «Paris damları altında» (1930), «Mil yon» (1931), «Ondört Temmuz» (1933) ve «Özgürlük bizimdir» (1934) ile şiirsel gerçekçilik akımının baş yapıtlarından bazılarını veren Clair, 1940/45 yılları arasında Hollywood'a çalıştıktan sonra Fransaya dönüşünde en başarılı filimlerinden biri olan «Sükût altındır»ı yönetmiştir. 1960 te Fransız Akademisine giren, bu ara «Adams» ve «Çin Prensesi» adında iki roman yazan, Clair'in 1949 dan bu yana çevirdiği filmler eski başarılarını aratıyorsa da bugün yetmiş yaşına yakın olan sanatçı yaptıkları ile sinema tarihinin önemli bir bölümünü doldurmaktadır.

HAL VE GİDİŞ SIFIR

ZERO DE CONDUITE / JEAN VIGO yönetiminde çevrilmiş bir Fransız (Gaumont Franco film - Aubert) yapımı 1933. Senaryo / Jean Vigo. Yönetmen Y. / Albert Riera, Henri Storck, Pierre Merle. Görüntü Yön. / Boris Kauffman. Müzik / Maurice Jaubert. Konuşmalar / Charles Goldblatt. Oyuncular / Jean Dasté, Robert Le Flon, Du Veron, Delphin, Larive, Louis Lefebvre, Gilbert Pruchon, Coco Goldstein.

FİLMİN KONUSU

Yaz tatilinden sonra bir yatılı kasaba kolejine dönen üç öğrencinin hikâyesi. Koleje yeni gelen küçük bir öğrenci ve yardımcı öğretmenlerden biri ile dostluk kurmalarına karşılık kolejin müdürüne, başka bir öğretmen yardımcısına karşı açık savaş ilân ediyorlar. Yatakhande bir isyan düzenledikten sonra koleji ziyaret eden resmi kişilere (örneğin, Belediye Reisi, kasaba papazı gibi) saldırıyorlar ve elele verip kolej damlarında uzaklaşıyorlar.
Yaklaşık olarak 44 dakika süren, ve genellikle Fransız sinemasının gerçek baş yapıtlarından biri sayılan «Hal ve Gidiş Sıfır»ın en önemli bölümleri arasında; yatakhanede ilk gece ve uyur gezen öğrenci, Şarlo'ya benziyen bir öğretmen yardımcısının nezareti altında yapılan gezinti, yatakhanedeki isyan, kolejdeki tören ve damlarda uzaklaşan arkadaşların son görüntüsü yer almkta.

FİLM HAKKINDA

Sales Gomez'e göre: «Hal ve Gidiş Sıfır»da iki ayrı dünya varolmakta; bir taraftan çocukların ve halkın, karşı tarafta olgun kişilerin ve burjuvaların dünyaları. Çocukları çizmek için Vigo gerçek bir noktadan hareket etmiştir; olgun kişiler konusunda ise aşırı davranıp karikatüre yönelmekten çekinmemiştir... Bu iki dünya arasındaki ayırım ve filmin sonucu bize Vigo'nun ideolojisini ve «Hal ve Gidiş Sıfır» ın toplumsal tutumunu bütün unsurları ile açıklıyor.
Vigo'nun filmi bir arada, bir Fransız yatılı okulu inceliyen bir belge, çocuk ruhbilimini ele alan bir deneme, Vigo'nun otobiyografik bir çalışması ve özellikle, sembolleri ile Fransız toplumunun amansız bir eleştirmesidir. «Hal ve Gidiş Sıfır» bu çarpıcı tutumu yü-

zünden Fransa'da yıllarca sansür tarafından yasaklanan bir «lânetli filim» olmuştur. Ayrıca bkz: Yeni Sinema 10/11 S. 72, Jean Vigo ve Zéro de Conduite...

YÖNETMEN

26 Nisan 1905 te Paris'te doğdu ve 5 Kasım 1934 te gene Paris'te öldü. Babası, ilk dünya savaşı sırasında casusluk suçu ile tevkif edilip esrarlı bir şekilde öldürülen, anarşist Almerayda idi. Küçük yaşta yetim kalan Vigo Chartres Lisesinde okudu, 1925 te Paris Edebiyat Fakültesine girdi. İki yıl bir klinikte kaldıktan sonra Nice'te yerleşip bir fotoğrafçının yanında çalıştı. 1929 da evlendiği Elisabeth Lazinska'nın yardımı ile ilk filmi olan «A Propos de Nice» (Nice hakkında) yı çevirdi. Bir yıl sonra gene Nice'de bir sinema derneği kurdu, 1931 de Fransız Sinema Dernekleri Federasyonunun idare heyetine seçildi. 29 yaşında ölen Fransız sinemasının Rimbaud'su diye tanılan Vigo adına her yıl Fransa'da bir filme armağan verilmektedir.

Filmleri:

1930 — A PROPOS DE NICE / Nice hakkında

1932 — JEAN TARIS, CHAMPION DE NATATION / Jean Taris, yüzme şampiyonu

1933 ZERO DE CONDUITE / Hal ve gidiş sıfır

1934 — L'ATALANTE - LE CHALAND QUİ PASSE / Atalante - Geçip giden çatana

BİR KIR GEZİNTİSİ

UNE PARTIE DE CAMPAGNE. Yönetmen / Jean Renoir. Senaryo / Guy de Maupassant'ın bir öyküsünden Jean Renoir. Uyarlama ve konuşmalar / Jean Renoir. Yönetmen Yardımcıları / Yves Allegret, Jacqus Becker, Jacques Brunius, Cartier-Bresson, Claude Heymann, Luchino Visconti. Görüntü Yönetmenleri / Bourgoin, Eli Lotar, Claude Renoir. Müzik / Joseph Kosma. Kurgu / Marguerite Renoir, Marinette Cadix. Ses / Joseph de Bretagne. Yapım Yönetmeni / Roger Wogg. Yapım / Pierre Braunberger. Uzunluğu / 1100 metre. Yapım Yılı / 1936. Oyuncular / Gabriello (M. Dufour), Paul Temps (Anatole), Jacques Borel (Brunius) (Rodolphe), Jean Renoir (Poulain Baba), Georges Darnoux (Henri), Pierre Lestringuez (rahip), Sylvia Bataille (Henriette), Jeanne Marken (Bayan Dufour), Gabrielle Fontan (Büyükanne), Marguerite Renoir (hizmetçi kız).

Filmin konusu ve film hakkında Yeni Sinema'nın 12. sayısında bilgi verilmiştir.

KAPO. Yönetmen / Gillo Pontecorvo. Senaryo / Solinas - Pontecorvo. Görüntü Yönetmeni / Goffredo Bellisario, Alexander Seculovic. Müzik / Carlo Rustichelli. Oyuncualr / Susan Strasberg (Nicole), Laurent Terzieff (Sacha), Emanuelle Riva (Thérèse), Didi Perego (Sophie), Gianni Garko. Yapım / Vides - Zebra - Cineriz. Yapım Yılı / 1960.

FİLMİN KONUSU

İkinci Dünya Savaşı sıraları: Genç bir Yahudi kızı Edith, ailesiyle birlikte bir toplama kampına kapatılır. Boşuna kaçmaya çalışır. Daha yaşlı bir tutuklu olan Sophie, onu az önce ölen bir arkadaşı Nicole olarak geçirtmeyi başarır. Bir süre sonra Edith'in ana babası, toplu imhalardan birinde öldürülürler. Yeni Nicole, Polonya'ya nakledilir. Gittikçe zayıflamakta olan Nicole bu yüzden işe yaramaz diye öldürülmekten korkmaktadır. Thérèse adında bir Fransız mukavemetçi kızı, onu korur ve cesaret verir. Bir gün, kontrolden korkan Nicole, bir assubay'ın metresi olmayı kabul eder. Assubay onu kurtarır. Korku, Nicole'u sonunda düşmanla işbirliği yapmaya yöneltir. Bu davranışı ona arkadaşlarının nefretini kazandırır. Bir gece, onların saldırısına uğrar, nöbetçiler tarafından güçlükle kurtarılır. Kumandan Nicole'a bir muşta vererek, savunmasını ve öc almasını söyler: bu silâh «kapo» denen, tutuklular arasında bulunan ve Almanlarla işbirliği yapan grup başlarına verilen silâhtır. Zaman geçer. Savaşın gidişi değişmiş, Rus orduları Polonya üzerine yürümektedir.

Rus esirleri, Nicole'un bulunduğu kampa yollanmışlardır. Aralarında Sacha adında biri vardır. Nicole Sacha'ya bağlanır ama o, «kapo» olduğu için kendisinden nefret etmektedir. Bu arada, Almanlar katığı azaltmışlardır; Thérèse bir gece arkadaşları tarafından çok sert bir şekilde cezalandırılan

Sacha'nın acısını biraz dindirmek için kendini feda eder. Thérèse'in ölümü Nicole'un gözünü açar, korkusunu yenerek, Rusların saflarına katılır. Sacha bile ona başka gözle bakmaktadır artık. Nicole Sacha'yı sevmektedir. Rusların yaklaşması kaçışı zorunlu duruma getirir, çünkü tutuklular ve muhafızlar öldürülmek tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Bunu sağlayacak olan, Nicole'dur.

YÖNETMEN

Orta kuşak İtalyan yönetmenlerindendir. 1919 doğumludur. Kimya doktorasından sonra gazetecilik, Yves Allegret'ye ve Monicelli'ye yardımcılık yapmıştır. 1956 da Doğu Almanya'da bir film çevirdikten sonra 1957' de La Granda Strada Azzurra'yı çevirmiştir. 1965 te yaptığı Cezayir Savaşı / La Battaglia di Algeri filmi 1966 Venedik Film Şenliği'nde büyük ödülü kazanmıştır.

ORGOSOLO'DAKİ HAYDUTLAR

BANDITI A ORGOSOLO. Yönetmen / Vittorio De Seta. Senaryo / Gherardini, De Seta. Görüntü Yönetmeni / Vittorio De Seta. Müzik / Valentino Bucchi. Oyuncular / Sardunya'lı çobanlar: Michele Cossu (Michele), Peppeddu Cuccu (Peppeddu), Vittorina Pisano (Mintonia). Yapım / Titanus adına Vittorio De Seta. Yapım Yılı / 1961. 92 dakika.

FİLMİN KONUSU

Küçük bir Sardunya köyünün bir çobanı, istemeyerek bir hayvan hırsızlığına ve bir jandarmanın öldürülmesi olayına karışır.

Öte yandan, olayın açığa çıkması için adalete teslim olmayı ne ister ne de böyle bir şey yapabilir: İstemez, çünkü polis'ten korkmaktadır; yapamaz, çünkü sürüsünü bırakıp giderse, onu bir daha ele geçiremeyecektir: oysa sürüsü tek geçim kaynağıdır kendisi için.

Çağdaş toplumla kendi geri kalmış dünyası arasında, aşılmaz bir duvar ören, kin'den, önyargı'lardan, anlaşılama'dan meydana gelen bir olayın ortasında bulunduğunu görür. Kendisini boğacakmış gibi olan bu kaderden kurtulmak için, 12 yaşındaki küçük kardeşiyle, daha uzak bir bölgede rahat yaşayabilmek umuduyla kaçar. Bu kaçış, ıssız ve çorak dağlar arasında geçen umutsuz bir yolculuktur. İki kardeş, insanların adaletinden - ya da adaletsizliğinden - kaçmak için, düşman bir doğa ile savaşmak zorundadırlar: kuraklık, sürüyü kırıp geçiren hastalıklar, vahşi hayvanlar. Bu yer değiştirmelerin ve acıların ortamında, iki kardeşin yürekleri aynı duyguyla çarpar. Sonra, beklenen son: bütün koyunlar ölür. Çobanlar köye dönerler. Döndükleri gün, köyde şenlik vardır. Evleri sefaletten yıkık bir durumdadır. Çoban, kaderinin artık tamamiyle örülmüş olduğunun farkına varır. Umutsuz kaçma çabası, başarıya ulaşamamıştır çünkü insan kaderinden bu şekilde kaçamaz. Artık olanaklarını yitirmiş bir şekilde, tüfeğini alır ve dağa çıkar, toplumun olmasını istediği varlık olarak: bir haydut.

YÖNETMEN

1923 doğumludur. Önce yönetmen yardımcılığında bulunmuş sonra 1954-59 yılları arasında dokuz kısa metrajlı film çekmiştir. Banditi a Orgosolo'yu çekmek için uzun aylar Sardunya'da çobanlarla birlikte yaşamıştır. Son filmi Un Uomo a Meta / Bir insanın yarısı (1965) dır.

DİLENCİ

ACCATTONE - Yönetmen ve senaryo / Pier Palolo Pasolini. Görüntü Yönetmeni / Tonino Delli Colli. Müzik / Carlo Rustichelli. Oyuncular / Franco Citti (Dilenci), Franca Pasut (Stella), Silvana Corsini (Maddalena) Paola Guidi, Adriana Asti, Mario Cipriani. Yapım / Arco Film - Cino Del Luca. Yapım Yılı / 1961.

FİLMİN KONUSU

«Dilenci» Victor, toplumun dışında yaşayan, zavallı yitik bir kişidir. Evlidir ve iki çocuğu vardır ama bir fahişeyle, Maddalena'yla yaşar. Maddalena onu geçindirir. Bir gün, kadının eski «adam»larından Ciccio'nun iki arkadaşı, evine gelirler. Geceleyin, kadın «çalışmaya» çıktığı zaman, onu izlerler ve ıssız bir yere götürürler. Orada onu ölesiye döverler ve öylece terkederler. Maddalena adalete başvurur ve «ahlâka uymayan» davranışlarından ötürü, Roma'nın kadınlar hapishanesine konur. Maddalena'dan yoksun kalan «Dilenci», bu kez gerçekten dilenmeye başlar. Karısıyla barışmaya çalışır ama onun kardeşi tarafından dövülerek kovulur. Bu arada fakir bir kız olan Stella ile karşı-

laşmıştır. Onunla arkadaşlık kurar. Bir tasarısı vardır: Stella'yı kullanmak ister, Maddalena ile olduğu gibi eski yaşantısını aramaktadır. Ondan ayrılmak korkusu ile Stella bu iğrenç pazarlığı kabul eder ama gerçekten «müşteri» aramaya çıkması gerektiği zaman bunu yapamaz ve Victor'a geri gelir. Bu arada, polisler, Maddalena'nın çalışmak alışkanlığında bulunduğu kaldırım boyunca bütün fahişeleri toplamaktadır. Bunlar hapse girer girmez arkadaşlarına Dilenci'nin yeni bir kadınla yaşadığını anlatırlar. Öc almak için, Maddalena Victor'u ihbar eder ve onu kadın tüccarı olmakla suçlar. İki polis memuru hemen Victor'un peşine düşerler. Bu sonuncusu, Stella'ya âşıktır, belli etmek istemeden bir iş aramaktadır kendisine. Başaramaz, hırsızlık yapmaya karar verir. İki ortakla birlikte şehirde gezinir, tam hırsızlığı gerçekleştireceklerken polisler çıkagelir. Son hızla motosikletle kaçmak isterken, kayar ve bir duvara çarparak ezilir, ölür.

YÖNETMEN

Son yılların en ilgi çekici İtalyan yönetmenlerindendir. Sinemayla ilgilenmeden önce ünlü bir şair ve yazardı. «Dilenci»den sonra «Mamma Roma» (1963) «Il Vangelo Seconde Matteo / Aziz Matyas'a göre İncil» 1964) «Uccellacci e Uccellini / Kötü Kuşlar, İyi Kuşlar» (1965), «La Terra Vista della Luna / Dünyanın Ay'dan Görünüşü» (Le Streghe / Cadılar filminin bir ayrımı, 1966), «Edipo Re / Kral Oidipus» (1967) u çevirmiştir. Kuşağının öncüleri olan filmleriyle, şenliklerde birçok ödüller kazanmıştır.

BAŞKALDIRMADAN ÖNCE

PRIMA DELLA RIVOLUZIONE - Yönetmen ve Senaryo / Bernardo Bertolucci. Görüntü Yönetmeni / Aldo Scavarda. Müzik / Gino Paoli, Ennio Morricone. Oyuncular / Adriana Asti, Francesco Barilli, Allen Midgette, Morando Morandini, Cristina Pariset. Yapım / Iride Cinematografica. Yapım Yılı / 1964.

FİLMİN KONUSU

Talleyrand derdi ki, başkaldırmadan önceki yılları yaşamamış olanlar yaşama zevkinin ne demek olduğunu bilmezlerdi.

Bir Nisan pazarı, öğle âyini için, tüm Parma kentsoyluları kilisededir. Fabrizio, sevdiği ve son kez görmek istediği Clélia'nın peşindedir. Çünkü siyasi düşünceleri, Clélia'nın kentsoylu tasarılarına olanak tanımayacak kadar farklıdır.

İki arkadaşı vardır. Öğretmen Cesare, aynı zamanda onun «akıl hocası» dır. Agostino ise bir sanayicinin genç oğludur.

Birden Agostino ölür ve Fabrizio yalnızca genç teyzesi Gina'nın anlamını kavrayabildiği bir iç dramın kurbanı olur. Çöküntüsünden bir o kurtarabilir Fabrizio'yu. Ama Gina nevrotik bir tiptir ve sürekli olarak bunun etkisi altındadır. Bu yüzden, yeğeninin dogmatik emniyetine, kuvvetine sığınır. Bu iki kişi arasında gizemli bir enerji alışverişi varolmaya başlar. Fabrizio, Gina'nın akıldışı canlılığından beslenir gibi olur. Aşkları birkaç gün sürecektir sadece. Genç kadının hastalığı, herşeyi bırakmağa ve bir sabah, Cesare'nin yardımıyla, Parma'yı terketmeğe zorlayacaktır onu.

Fabrizio yalnız kalır. Cesare boş yere ona yardım etmeye çalışır. Fabrizio kendisini «boş yere yaşayan» bir kişi olarak görmeye başlar. Clélia'ya yaklaşır, ama opera mevsiminin açılış gecesi bir kez daha Gina'ya rastlar. Konuşmaları, geçmişin ne emniyetini ne de heyecanını doğuracaktır onda.

Kesinlikle kentsoylular arasına karışan Fabrizio, Clélia ile evlenirken Cesare düşüncelerini genç öğrencilerine aşılamaya devam eder.

SARAGOSSADA BULUNAN EL YAZMASI
REKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE

— Yönetmen / Wojciech J. Has. Senaryo / Jan Potocki'nin aynı adlı romanından Tadeusz Kwiatkowski. Görüntüler / Mieczyslaw Jahoda. Dekor / Jerzy Skarzynski ve Tadeusz Myszorek. Müzik / Krysztof Penderecki. Oyuncular / Zbigniew Cybulski, İga Cembrzynska, Joanna Jedryka, Kazimierz Opalinski, Franciszek Pieczka, Barbara Krafft, Adam Pawlikowski, Beata Tyszkiewicz, Gustaw Holoubek, Elzbieta Zzyzewska, Bogumli Kobiela, Pola Raksa, Aleksander Fogiel, Zdzislaê Maklakiewiez. Yapım. / «Kamera» Film Grubu, 1964. Siyah-Beyaz, sinemaskop. 4960 metre.

FİLMİN KONUSU

12. nci sayıda Potocki, Has ve Saragossa'da bulunan El Yazması başlıklı yazıda verilmiştir.

FİLM HAKKINDA

Kont Jan POTOCKI'nin (1761-1815) başeseri Saragossa'da bulunan el yazmasının kaynağını - hakkında söylenenlere bakılırsa - onulmaz bir hastalıktan yatağa düşen karısı Kontes'i oyalamak için yazdığı bir dizi hikâye teşkil etmektedir. Fransızca olarak yazılan ve 1813 te Fransa'da yayınlanan «El Yazması» çok sayıda kişi tarafından anlatılan, onu aşkın hikâyeden kurulur. Ne var ki, ayrı ayrı kişilerin ağzından anlatılan hikâyeler, harikulade bir edebi yapı içinde birbirleriyle karışmakta, giderek kenetlenmekte ve bir baş eserin bütünlüğüne ulaşmaktadır.

Sinema tarihinde Saragossa'da bulunmuş «El Yazması» ile kıyaslanacak bir başka film oldukça güçtü. Filme belki bir «Çağ Komedisi» olarak bakılabilir. Ne var ki, bu tanımı, tıpkı kılıçların çatıştığı, heyecan verici bir serüven ya da hayaletleri, asılmışları, çıldırmış insanları ve esrarlı prensesleri ile fantastik tanımlar gibi eksiktir. Çağında, edebi bir tür olarak, hayli fırtınalar koparmış olan bir eserden uyarlanan filmi, «alışılmışın» dışına çıkan «olağanüstü» bir başeser şeklinde şöylece nitelemek yanlış değil: Budalalığı, mitosları, önyargıları, yerle bir eden, insanın zayıflıklarını, kusurlarını bozguna uğratan güçlü ve parlak bir yergi. Aynı zamanda Bilim adamı, Asker, düşünür, macera adamı ve XVII yüzyıl Avrupasının en parlak zekâlarından biri olan bir şair tarafından kaleme alınan «Saragosa'da bulunmuş El Yazması», günümüz Polonya'sının, senarist, yönetmen, besteci ve kostümcüsünün eserin özüne uygun çalışmaları ile «Saragossa'da Bulunmuş El Yazması» kuşkusuz Polonya sinemasının en önde gelen eserlerinden biridir.

FİLM POLSKİ

YÖNETMEN

Has 1 Nisan 1925'te Krakovi'de doğdu. Krakovi sinema enstitüsünde iki yıl öğrenim yaptıktan sonra Güzel Sanatlar Akademisine girdi. 1948-51 arasında görev aldığı belge filmleri sitüdyosu için «Krakovi benim kentim» filmini yaptı ve «Ön plân» adlı uzun metrajlı filmin asistanlığında bulundu. Daha sonra öğretici filmler stüdyosu için çeşitli öğretici filmler çevirdi. Uzun süre biçimci gözüken Has, konulu filmler yapma olanağından yoksun kaldı. İlk uzun metrajlı filmini 1957'de yaptı. Filmleri arasında «Düğüm» ve «Vedâ» yer almaktadır.



DEĞERLENDİRME	● Kötü		●● Sıradan	●●● İlginç		●●●● Güzel	●●●●● Başeser	
	Tanju Akerson Tercüman	Sungu Çapan Yeni Sinema	Atilla Dorsay Cumhuriyet	Tuncan Okan Milliyet	Çetin A. Özkırım Yeni Gazete	Giovanni Scognamillo Yeni Sinema	Jak Şalom Yeni Sinema	Çoşkun Şensoy Ses
S Potemkin Zırhlısı/Bronenosetz Potemkin	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●●●	●●●
Acı Hatıralar/Muriel ou..	●●●●●	●●●●	●●	●●●	●●●●	●	●●●●●	
S Yaban Çilekleri/Smultronstallet	●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●		●●●●●	●●●●
Lola	●●●●	●●●	●●●	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●●●
S Kwaidan	●●●	●●	●●●●	●●●●		●●●	●●●●	●●●
Tom Jones	●●●●	●●	●●●	●●●	●●●●	●●		●●●
S Kafası kazınmış Adam/De Man die zijn..	●●●●	●●●	●●			●	●●●●	●●●●●
Tren/The Train	●●●	●	●●	●●	●●●	●	●●●	●●●
S Gezginciler Gecesi/Gyclarnas Afton	●●	●●●	●●●●●				●●●●●	●●●
S Bayan Julie/Fröken Julie		●●●●	●●●			●●●●	●●●●	
Dişi Ceymis Bond/Modesty Blaise	●●●	●●	●●	●●	●●●		●	
S Arne'nin Hazinesi/Herr Arnes Pengar	●●		●●●			●●●	●●●●	
Casuslara Karşı/The Manchurian Candidate	●●●	●	●●	●●	●●●	●	●●	
Öldüren Kim/Mirage		●	●				●●	●●●
Kızma Birader/ Ne nous fâchons pas		●	●	●	●●●	●	●●	●●
Cinayet Yolu/The High Wind in Jamaica		●	●		●●			●●

Yanlarında S harfi bulunan filimler Sinematekte gösterilmişlerdir.

